LESSINGS WERKE

Gotthold Ephraim Lessing,
Georg Witkowski

1837
ARTES VERITAS SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Digitized by Google

Digitized by Google

838
L64
W83

Lessings Werke.

Vierter Band.

Digitized by Google

838
L64
W83

Lessings Werke.

Vierter Band.

Digitized by Google

Meyers Klassiker-Ausgaben.

Digitized by Google

Lessing, Gotthold Ephraim

Lessings Werke.

Herausgegeben

von

Georg Witkowski.

Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe.

Vierter Band.

Leipzig und Wien.
Bibliographisches Institut.
1911

Digitized by Google

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Digitized by Google

Laokoon:

oder
über die Grenzen
der
Mahlerey und Poesie.

Ὑλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

Πλουτ. ποτ Αθ. κατα Π. ἠ κατα Σ. ἐνδ.

Mit
beyläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte
der alten Kunstgeschichte;

von
Gotthold Ephraim Lessing.

Erster Theil.

Berlin,
bey Christian Friedrich Voß.
1766.

Digitized by Google

Digitized by Google

Laokoon

oder

Über die Grenzen der Malerei und Poesie.

Ὕλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
Πλουτ. ποτ. Αϑ. κατα Π. ἢ κατα Σ. ἐνδ[1].

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.

---

[1] „Sie unterscheiden sich in Gegenständen und Art ihrer Nachahmung." Die zitierte Schrift des Plutarch (etwa 50—120 n. Chr.) handelt davon, ob die Athener mehr den Wissenschaften oder den Waffen ihren Ruhm verdanken.

236208

Einleitung des Herausgebers.

Als die Heroenzeit des modernen Geistes erscheint uns das achtzehnte Jahrhundert. Kühner Jugendmut stürmt vorwärts, glaubt in frohem Selbstvertrauen alle Vorurteile schnell überwinden und auf geradem Wege zum Tempel der Gewißheit eingehen zu können. Die ganze Fülle des Wissens der vergangenen Jahrhunderte bleibt lebendiges Gut dieser Generationen. Aber die ungeheuern Gesteinmassen, von den Vorgängern ohne Zweck angehäuft, sollen nun höheren Aufgaben dienstbar werden, indem ihnen eine neue Scheidekunst das verborgene Gold allgemeiner Erkenntnisse entlockt. Diese neue Kunst heißt die Kritik. Ihr Organ ist der Verstand, die sondernde und ordnende Geisteskraft, geschult in einem Jahrtausend scholastischer Übung.

Die Poesie erschöpft sich in Fabeln, Lehrgedichten, witzigen Liedern und Epigrammen, nüchternen Lustspielen und dem kalten Prunk der Alexandrinertragödie. Die bildenden Künste kommen über konventionelle Anmut in Linie und Farbe, über geschwächte Nachahmung früherer Muster nicht hinaus. Auch hier, wie in der Religion, sind die Instinkte verkümmert. Kein sicheres Gefühl der Beziehung von Stoff und Form leitet Dichter und Bildner; ratlos klammern sie sich an den Gebrauch der Alten und lassen, wo dieser die Hilfe versagt, der höchsten Instanz des Zeitalters, der wissenschaftlichen Kritik, die Entscheidung. Diese sucht der unwillkommenen Aufgabe zu genügen. Sie weiß, daß dem Verstand in dem autonomen Gebiete der Kunst die Rechtsprechung versagt ist, und sie versucht deshalb, um auf ihre alleinseligmachenden Methoden nicht verzichten zu müssen, innerhalb ihrer Gerichtsbarkeit eine neue Instanz aufzurichten, das Gebiet des „unteren Erkenntnisvermögens", dem sie das Kunstschaffen und Kunstdenken zuweist. So entsteht die neue Wissenschaft der Ästhetik, begründet von Baumgarten und Meier, bereichert von Sulzer und am meisten von Moses Mendelssohn, der seit 1755 Lessing in dieses Feld hineinführte. Gemeinsam suchten die Freunde in der Schrift „Pope

ein Metaphysiker!" (1755) zwischen Dichtung und Philosophie neue Grenzsteine aufzurichten[1].

Mendelssohn kommt es darauf an, die Quellen und das Wesen des ästhetischen Erlebens richtiger zu bestimmen als die Vorgänger, und er erhebt sich über sie an der Hand der Dubos, Locke, Shaftesbury und Burke, unterstützt von einem angeborenen und bei dem Mangel klassischer Jugendbildung weniger befangenen Geschmack. Auch ihm ist die Ästhetik noch ein Nebenzweig des logischen Denkens. Ihre Definitionen und Lehrsätze müssen so allgemein sein, daß sie sich ohne Zwang auf jede besondere Kunst anwenden lassen, und er tadelt an Baumgarten, daß er alle seine Beispiele nur aus der Poesie und Beredsamkeit entlehne. Deshalb ist seine Aufmerksamkeit andauernd auch den bildenden Künsten zugewendet. In der Einteilung der Künste geht er von dem Prinzip Baumgartens und Meiers aus, das die Verschiedenheit der von den einzelnen Künsten angewandten Zeichen zugrunde legt. Diese Zeichen sind entweder natürlich oder willkürlich, je nachdem sie dem Gegenstande selbst, seinem inneren Wesen nach, verbunden oder ihm nur nachträglich beigelegt sind. Mendelssohn entwickelt seine Ansichten darüber in den Anmerkungen zu Lessings Laokoon-Entwurf[2]. Wenn er auch der Dichtung das ganze Gebiet des Darstellbaren offen läßt, so unterscheidet er doch schon zwischen Stoffen, die mehr für die Malerei, und solchen, die mehr für die Poesie geeignet sind.

Die Ergebnisse von Mendelssohns Nachdenken über das Verhältnis der Poesie und der (die bildenden Künste als Gattungsbegriff bezeichnenden) Malerei reihen sich den zahlreichen früheren Aufstellungen an, die der eingewurzelten Unklarheit über Stoffe und Mittel der verschiedenen Kunstgattungen entgegentraten. Denn schon im Altertum begann mit dem Paradoxon des Simonides und dem Horazischen „Ut pictura poësis" die Verwirrung; und seit der Renaissance war jedes Gefühl der Unterschiede beider geschwunden. Die Folge dieser Gleichsetzung war ein völlig verwirrtes Urteil bei den Kritikern, eine große Unsicherheit in der Wahl der Gegenstände und ihrer Behandlung bei den Künstlern. Joseph Spence sagte in seinem „Polymetis", kein Ding könne in einer poetischen Beschreibung gut sein, das, wenn man es in einer Statue oder in einem Gemälde darstellte,

[1] Vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 295 ff. — [2] Vgl. S. 224 dieses Bandes, Nr. 3.

unwirksam sein würde. Noch während Lessings „Laokoon“ entstand, riet Daniel Webb in seiner „Inquiry into the beauties of painting“ (1764) den Dichtern, sich möglichst oft und eng an die Kunstwerke anzuschließen. Zu diesem Zwecke hatte der französische Archäolog Graf Caylus, der selbst Maler und Dichter war, 1755 den Künstlern eine lange Reihe von Stellen der „Ilias“, der „Odyssee“ und der „Äneis“ als Gegenstände von Gemälden empfohlen.

Für die Poesie waren die Folgen dieser Unklarheit über die Grenzen beider Kunstgebiete nicht gerade verhängnisvoll. Die ohnehin bei den erfindungsarmen, schwächlichen Dichtern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vorhandene Neigung zu breit ausgemalten Schilderungen wurde durch die herrschende Theorie gerechtfertigt und bestärkt. Die Kritik pries solche malende Gedichte wie den „Frühling“ Ewald von Kleists und die Idyllen Geßners gerade um derjenigen Reize willen, die den eigentlich menschlichen Gehalt gefährdeten. Aber das Streben nach Anschaulichkeit für das Auge bedeutete an sich noch kein Überschreiten der im Wesen der Gattung gegebenen Möglichkeiten. Weit empfindlicheren Schaden hatte die allgemeine Begriffsverwirrung den bildenden Künsten zugefügt. Sie wurden intellektuell, wollten Geschichten erzählen und Begriffe darstellen, wählten mit Vorliebe solche Gegenstände wie Ovids „Metamorphosen“, deren plötzliche Verwandlungen von Menschen in Tiere oder Bäume überhaupt nicht als einheitliches Bild darstellbar waren, und verloren dadurch das Gefühl für das Wesentliche plastischer und malerischer Auffassung, für Form und Farbe.

Das erkannten feiner empfindende Beurteiler schon lange vor Lessing, indem sie die Leistungen der Zeitgenossen an den Denkmälern früherer Epochen, in erster Linie denen der Antike, maßen. Und sie suchten, gemäß dem oben umschriebenen geistigen Charakter der Aufklärung, die Ursache durch logische Operationen zu ergründen. Im Jahre 1719 gab Jean Baptiste Dubos seine „Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture“ heraus. Hier wurden die natürlichen Zeichen der Malerei von den willkürlichen der Poesie geschieden, der einen nur ein Augenblick, der anderen eine Zeitfolge zugestanden und daraus im 13. Kapitel des 1. Bandes Folgerungen für die verschiedenartigen Gegenstände beider Künste gezogen. Hier war auch bereits die Allegorie verurteilt. Aber selbst dieses Buch trug das Motto:

„Ut pictura poësis." Daß es gerade darauf ankam, die verwischten Grenzen beider Kunstgattungen wieder deutlich hervortreten zu lassen, erkannte zuerst der Engländer James Harris in den „Three Treatises: the first concerning Art; the second concerning Music, Painting and Poetry; the third concerning Happiness" (1744), die 1756 auch in deutscher Übersetzung erschienen. Hier findet sich schon die doppelte Einteilung der Künste in solche, deren Gegenstände koexistierende oder sukzessive sind, und weiterhin nach der Bestimmung für das Auge oder für das Ohr. Aber die Folgerung Lessings, daß die Poesie Handlungen, die Malerei Körper darstelle, hat Harris nicht gezogen. Schon ist die Rede von dem fruchtbarsten Moment und wieder, wie bei Dubos, von den natürlichen und den willkürlichen Zeichen. Unsystematisch, aber überall anregend berührt Diderot die Probleme in seiner „Lettre sur les Sourds et les Muets" (1751)[1]. Nicht den Taubstummen gilt dieser Brief, sondern denen, die hören und sprechen, und der Adressat ist Batteux. Er hatte 1746 europäische Berühmtheit gewonnen durch sein Werk „Les beaux arts, réduits à un même principe", das verschönerte Wiedergabe der Wirklichkeit zum einigenden Band aller Künste machte. Diderot folgert aus der Verschiedenheit der Geste, die für das Auge bestimmt ist, und des Wortes, das dem Ohre gilt, Malerei und Poesie könnten denselben Gegenstand nicht auf dieselbe Weise darstellen. Die Schönheiten des Dichters sind nicht zugleich Schönheiten für den Maler.

Einer der angesehensten deutschen Kunstkenner, Christian Ludwig von Hagedorn, verteidigte in seinen „Betrachtungen über die Malerei" (1762) zwar noch die allegorischen Gemälde, aber er betonte daneben die Einheitlichkeit der Handlung, die der Maler zu wählen habe, und versagte ihm, wie Diderot, das Häßliche und Ekelerregende.

Allen diesen Theoretikern fehlte entweder eine umfassendere Kenntnis von Kunstwerken, oder sie ließen wenigstens in ihren Erörterungen das Begriffliche so stark vorwalten, daß ihr angeborenes und erworbenes Kunstempfinden daneben gar nicht zur Geltung kam. Da trat Johann Joachim Winckelmann als der erste hervor, der sich vor die alten Kunstwerke selbst hinstellte und ihnen ihr Wesen, d. h. nach der allgemein herrschenden Überzeugung das Wesen der Kunst

[1] Vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 211.

überhaupt, abfragte. Im Jahre 1755 erschien seine Erstlingsschrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". Vor den antiken Statuen und vor den Bildern der Gemäldegalerie Dresdens orientierte sich sein Auge; von dem bescheidenen Künstler Adam Friedrich Öser lernte er sehen. Er will die Kunst der Gegenwart von ihren Abwegen zurückführen zu den Quellen der Schönheit, den Griechen. „Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freunde, bekannt geworden sein, um den Laokoon ebenso unnachahmlich als den Homer zu finden." Als das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke nennt er eine edle Einfalt und eine stille Größe sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

Die Schrift Winckelmanns erschien zum zweitenmal, nun eigentlich erst für die Öffentlichkeit, im Jahre 1756. Damals war Lessing mit Nicolai und Mendelssohn in jenem Briefwechsel über die Tragödie begriffen, der förderlich zum erstenmal die Hauptprobleme des Tragischen erörterte. In einem Anfang Dezember 1756 an Lessing gerichteten Briefe berief sich Mendelssohn auf Winckelmanns Abhandlung „Von der Nachahmung der griechischen Werke" und auf dessen Ausführungen über „die Natur in Ruhe" und über die „von einer gewissen Gemütsruhe" begleiteten Leidenschaften, wie sie die Alten bei ihren plastischen Darstellungen beobachteten; die Laokoongruppe diente dafür als Beispiel.

Lessing hatte bis dahin der bildenden Kunst noch gar kein Interesse zugewendet, mochten ihm auch die erwähnten Schriften bekannt sein und ihre Probleme seiner überall auf scharfe Grenzbestimmung hinstrebenden Geistesart verlockend erscheinen; und so warf er in seiner Antwort vom 18. Dezember 1756 dem Freunde leise, aber deutlich die Berufung auf die bildende Kunst vor. Sein Interessenkreis wurde durch Wissenschaft im weitesten Umfang und Dichtung ausgefüllt. Er wird weder den spärlichen antiken Bildwerken der Leipziger und Berliner Sammlungen besondere Aufmerksamkeit geschenkt, noch, als er 1756 in Dresden weilte, die dortigen Kunstschätze eingehender betrachtet haben. Gewiß hat ihn die Brühlsche Bibliothek und der auf ihr arbeitende Philolog Heyne stärker angezogen. Ob er überhaupt einen

Abguß des Laokoon gesehen hat, was nur bei dieser Gelegenheit als möglich erscheint, bleibt ungewiß. Mendelssohns Anregung mag ihn zuerst darauf gebracht haben, die Darstellungsmittel des Dichters und des Künstlers miteinander zu vergleichen. In der Muße der Breslauer Zeit, die so vielem Raum gewährte, begann er über dieses Thema nachzudenken und als Material zur Erörterung zusammenzutragen, was er in diesen reichen Jahren „zufälligerweise auf dem Wege fand“. Der Titel sollte „Hermäa“ lauten; denn Hermes war den Griechen unter anderm auch der Gott der Wege und des Zufalls.

Als sich aus der Mannigfaltigkeit der Absichten, welche der Titel „Hermäa“ decken sollte, die enger begrenzten Erörterungen über die Grenzen dichtender und bildender Kunst als Sonderschrift heraushoben, blieb ihnen der freie, jeder strengen Systematik abholde Gang bewahrt. Die beiden ersten Entwürfe, aus den letzten Breslauer Jahren stammend[1], zeigen strengeren Aufbau als die spätere Ausführung, stehen noch der alten, deduktiven Art der Beweisführung näher. Gespräche mit den Berliner Freunden im Juli und August 1763 haben dann zu neuen Hauptergebnissen geführt[2], die eine andere Disposition der ersten sechs Abschnitte im Winter 1763/64 entstehen ließen. Der endgültigen Anordnung entspricht aber erst der letzte der Entwürfe[3], in dem zum erstenmal von der Laokoonstatue ausgegangen wird und das Erscheinen von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ dem Wege Lessings eine neue Richtung gibt.

Zu Weihnachten 1763 war dieses Hauptwerk des Meisters der Archäologie herausgekommen. Die neue, historische Auffassung der alten Kunst mußte jeden, der sich mit ihr befaßte, zu einer Revision seiner Ansichten zwingen. Lessing hat dazu nicht die Mittel und die Muße gefunden. Er gab vor, das große Werk noch nicht zu kennen, als ihn im Sommer 1765 äußere Gründe veranlaßten, so schnell wie möglich den ersten Teil des jetzt auf drei Bände berechneten „Laokoon“ auszuarbeiten[4].

Als dieser erste Teil zu Ostern 1766 herauskam, sprachen die öffentlichen Zeichen nicht für eine unmittelbare tiefe Wirkung. Der einzige ebenbürtige Kritiker wäre Winckelmann gewesen. Aber nur

[1] Nr. 1 und 3, S. 215 ff. und 224 ff. dieses Bandes. — [2] Nr. 5, S. 245 dieses Bandes. — [3] Nr. 8, S. 251 dieses Bandes. — [4] Vgl. „Lessings Leben und Werke“, Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 32*, Z. 25 ff.

mit vier höflichen Worten erwähnt er, als er in seinem „Trattato preliminare" von der Datierung der Laokoongruppe spricht, Lessings Werk. Es hatte ihn von seiner früheren, auf Unkenntnis der Leistungen Lessings beruhenden Mißachtung zurückgebracht. Indessen gewinnt bald wieder das Gefühl die Oberhand, daß hier ein ihm unsympathisches Kunstdenken sein Wesen treibt, und er verweigert jede Polemik mit dem „Universitätswitz, der sich in Paradoxen übt".

Die Abneigung Winckelmanns fließt nicht nur aus solchem Gegensatz methodischer Art oder der ebenfalls mitwirkenden Absicht, die gefährdete Suprematie im Gebiete der Kunstwissenschaft zu behaupten. Eine tiefere Kluft tut sich hier auf. Winckelmann empört sich in die Seele seiner alten Künstler hinein über den Intellektuellen, der da glaubt, mit seinem Denken entscheiden zu dürfen, was nur dem feinfühlenden Sehen zusteht. Aber dieses scharfe und freie Denken erhob sich doch zugleich weit über den Normalstand der zeitgenössischen Kunsttheorie. Die Kritiker des „Laokoon" haben sich samt und sonders an die antiquarischen Untersuchungen geklammert; am ausführlichsten, mit banalen Lobhudeleien verbrämt, die beiden Besprechungen des später von Lessing erwürgten Klotz, lateinisch in den „Acta Litteraria" und deutsch in der „Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften". Die „Vossische Zeitung" fand, das Allermerkwürdigste dieser Schrift bestehe in der Entdeckung, daß der Borghesische Fechter der Feldherr Chabrias sei — also gerade in dem, was Lessing bald als falsch zurücknehmen mußte. Und in derselben niedrigen Ebene, aus der kein Aufstieg zu Lessings Gedankenwelt emporführte, lagen die anderen durchweg das „Meisterstück" preisenden Journalurteile der ersten Jahre. Selbst Albrecht von Haller begnügte sich damit, in den „Göttingischen Gelehrten Anzeigen" mit berechtigten Gründen Lessings Tadel seiner schildernden Beschreibung der Alpenpflanzen abzuweisen. Erst 1769 brachte die „Allgemeine deutsche Bibliothek" von dem damals 27 Jahre zählenden Leipziger Professor Christian Garve eine kluge und selbständige Analyse, die der Reihe der Lessingschen Ideen gewissenhaft nachzugehen suchte und vor allem die zum eigenen Denken anregende Kraft des Werkes pries.

Aber kurz zuvor war dem „Laokoon" ein Leser erstanden, der nicht Lessings Spuren folgte, sondern über ihn hinausschritt. Herder hatte 1769 sein erstes „Kritisches Wäldchen" Herrn Lessings „Laokoon"

gewidmet. Sein Herz zieht ihn zu Winckelmann. Wie dieser Kunst mit den Sinnen aufnimmt, so Herder mit dem Gefühl. Beide wollen aus den großen Werken der Vergangenheit lieber als allgemeine Begriffe die Geschichte der menschlichen Seele ablesen. Indessen will Herder nicht wider Lessing, sondern über Lessing schreiben, und in den eigentlichen Hauptpunkten, soweit er sie überhaupt berührt, hat er Lessings Ergebnisse nur anders begründet. Auch das vierte, erst nach vielen Jahren gedruckte Wäldchen brachte Einwände und Bestätigungen zu den Theorien Lessings, die dann in der „Plastik" von 1778 vertieft und bereichert wiederholt werden sollten.

Damals, als Herder sein erstes „Kritisches Wäldchen" lieferte, zog schon der große Gewittersturm herauf, der die von Lessing gesäten Erkenntnisse mit einem Hagelschauer aus der Region realistischer und naturalistischer Anschauungen zu begraben suchte und aller weichen Schönheitelei erbitterten Krieg ankündigte. Aber bald legten sich die stolzen Wellen, und aus ihnen stieg als rettende Insel wieder das Schönheitsideal der Antike empor. Von ihm beherrscht, zeigt das Kunstdenken des reifen Goethe und des an Kants „Kritik der Urteilskraft" die letzten Probleme der Poesie erörternden Schiller innige Verwandtschaft mit den Grundanschauungen, die der erste Teil des „Laokoon" verkündet hat. Goethe gab 1798 in dem Aufsatz „Über Laokoon", der die „Propyläen" eröffnete, eine neue künstlerische Deutung der Gruppe, die am Schlusse, ohne Lessing zu nennen, jeden Vergleich dieses geschlossensten Meisterwerks der Bildhauerkunst mit der episodischen Behandlung in der „Äneis" als höchst ungerecht ablehnte.

Im allgemeinen hat die Ästhetik der folgenden Zeit sich gegen Lessings „Laokoon" immer ablehnender verhalten. Sie ließ ihm nur das Grundverdienst, nach einer langen Zeit der Begriffsverwirrung wieder die Notwendigkeit klarer Erkenntnis von Wesen und Mitteln der Einzelkünste bewiesen zu haben, lehnte aber fast alle Einzelergebnisse, in erster Linie die überscharfen Abgrenzungen Lessings, ab. Der Widerspruch wäre weniger stark gewesen, wenn die Entwürfe Lessings zum zweiten und dritten Teil des „Laokoon" mehr beachtet worden wären. Er hatte das Werk auf drei Teile angelegt, und die als Anhang von uns abgedruckten Papiere zeigen, daß vieles, was im ersten Teil zu schroff erscheint, dort erläutert und gemildert worden wäre. Der Brief an Nicolai vom 26. Mai 1769 gab dann im Anschluß

an Garves Rezension eine Skizze der den ersten Teil ergänzenden und zum Teil berichtigenden, für die Fortsetzung in Aussicht genommenen Gedankenreihe[1].

Herders „Wäldchen" und Garves Rezension hatten, wie man sieht, Lessing damals von neuem in die Gedankenwelt des „Laokoon" hineingelenkt. Die „Briefe antiquarischen Inhalts" galten wieder archäologischen Problemen, und aus ihnen erwuchs die schönste der Kunstschriften Lessings: „Wie die Alten den Tod gebildet[2]." Sein Blick richtete sich damals hoffnungsvoll nach Rom, auf den verwaisten Platz Winckelmanns[3]. Die ausstehenden zwei Bände des „Laokoon" mußten, wenn sie rechtzeitig hervortraten, den überzeugenden Beweis des ersten Bandes verstärken, daß keiner so wie ihr Verfasser berufen war, das Werk Winckelmanns fortzusetzen. Und da Lessings Absicht jetzt über Deutschland hinausging, dachte er daran, eine in der internationalen französischen Sprache geschriebene neue Bearbeitung herauszugeben[4]. Möglich, daß Lessing schon im Sommer 1766 dazu ansetzte, um dem großen Friedrich, auf den er damals noch hoffte, sein Werk annehmbarer erscheinen zu lassen. Doch deutet der Schlußabschnitt der französischen Vorrede mit den Worten „Il y a quelques années" bestimmt auf die letzte Zeit intensiverer Beschäftigung mit dem „Laokoon" hin. Am 5. Januar 1770 schrieb er seinem Verleger Voß, das erste und vornehmste, was er in Wolfenbüttel vollenden wolle, werde der „Laokoon" sein: das ist die letzte von Lessing selbst stammende Kunde einer geplanten Ergänzung des Torsos. Nachher verzeichnet nur noch am 7. Januar 1775 der Bruder Karl das Gerücht von einer Umarbeitung bis zu Ende, die bald gedruckt zu lesen sein würde.

Über den Inhalt, der dem zweiten Teil zugefallen wäre, geben die Nachlaßpapiere im allgemeinen genügende Auskunft, von dem Gedankengang des dritten nur flüchtige Umrisse, die durch den obenerwähnten Brief an Nicolai ergänzt werden. So läßt sich der von Lessing geplante Gang der weiteren Untersuchung im allgemeinen feststellen.

Da indessen der ausgeführte erste Teil des „Laokoon" beweist, daß die Entwürfe weder für die Anordnung noch für den Umfang der

---

[1] Vgl. die Anmerkung am Schlusse des Bandes. — [2] Vgl. Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 65. — [3] Vgl. „Lessings Leben und Werke", Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 39*, Z. 30 ff. — [4] Die Vorrede dazu erscheint als Nr. 30 unter dem Nachlaß zum „Laokoon" (vgl. S. 314 ff. dieses Bandes).

endgültigen Gestaltung maßgebend waren, so können die Nachlaßpapiere nur insoweit einen Ersatz der fehlenden Teile bieten, als sie uns mit schmerzlichem Bedauern erkennen lassen, wie unvollkommen der erste Teil die letzten Absichten des Werkes enthüllt. Und wenn Lessing unzufrieden damit war, daß die ersten Kritiker des „Laokoon“ die „antiquarischen Auswüchse“ für die Hauptsache des Buches hielten, so war er selbst daran nicht ohne Schuld. Diese Auswüchse übertrafen an Umfang den eigentlichen Körper um ein Vielfaches.

Der Mangel hängt indessen eng mit den stets gerühmten Reizen der Form zusammen. Indem Lessing durch seine Exkurse und Anmerkungen beweist, daß er das Handwerkszeug des Altertumsforschers besitzt, will er zugleich eine leichtere, anmutigere Anwendung desselben zeigen, einen neuen Stil der Kunstwissenschaft begründen. Das Geheimnis dieses neuen Stils ruht darin, daß er suggestiv den Leser zum Genossen der Arbeit des Verfassers macht. Dieser Stil hat freilich seine Vorgänger, z. B. in Thomasius, Gellert, Christ u. a. Aber ihm gesellte sich kein Fortschritt der wissenschaftlichen Methode. Gelehrter Kleingeist, pedantische Spitzfindigkeit, von dem Jahrtausend der Scholastik zum Kennzeichen des gelehrten Betriebes gestempelt, behaupteten noch immer ihre Herrschaft. Da sie mit den neuen Formen unvereinbar und doch unentbehrlich schienen, erfand Pierre Bayle die seitdem allgemein geübte Stoffteilung aller wissenschaftlichen Werke, die sich an weitere Kreise wandten: der Hauptinhalt wurde in größerem Druck und stilistisch geschlossener Form auf dem oberen Teil der Seiten dargeboten, während unter dem Strich in überquellender Fülle die Anmerkungen begründend und ergänzend den Text begleiteten. Diesen zwiespältigen Verlegenheitstypus vertritt auch Lessings „Laokoon“. Dennoch lohnt es sich, die technische Schwierigkeit mit in Kauf zu nehmen, schon um der kräftigenden Wirkung willen, die für das eigene Denken von dieser energischen, scharfen Art der Beweisführung zu gewinnen ist.

Die Ergebnisse müssen freilich fast durchweg als veraltet gelten, weil sie unserem (und vielfach jedem) Kunstempfinden widersprechen, und weil überhaupt auf dem von Lessing eingeschlagenen Wege logischer Deduktionen über Wesen und Wirkung der Künste kein Urteil zu gewinnen ist.

Erster Teil.

Vorrede.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen: auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber, das zweite der Philosoph, das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige[1] gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes[2] in ihren verlornen Schrif-

[1] Scharfsinn ist bei Lessing die Fähigkeit klarer Begriffsbestimmung, Witz die kombinierende, logische Zwischenglieder überspringende geistige Tätigkeit (etwa gleichbedeutend mit dem französischen „esprit"). — [2] Beides griechische Maler der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.

ten von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu tun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire[1], daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ohngeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (*Ὑλῃ και τροποις μιμησεως*[2]), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten[3] Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen

---

[1] Dem Voltaire vergleichbar, hat sich **Simonides** von Keos (556—448 v. Chr.) in den verschiedensten Arten der Poesie als Dichter mit Erfolg versucht und war, wie der Franzose, wegen seines Witzes gefürchtet, den Großen gegenüber liebedienerisch und habgierig. — [2] Vgl. das Motto auf S. 5 dieses Bandes. — [3] Ungereimtesten.

oder mißfallen; und voll von dieser Idee sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja, diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen[1] selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart[2] zu werden.

Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urteilen entgegenzuarbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälligerweise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lektüre als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns trotz[3] einer Nation in der Welt.

Baumgarten[4] bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner „Ästhetik" Gesners Wörterbuche[5] schuldig zu sein. Wenn mein Räsonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte[6] und mehrmals

---

[1] Die Meister in irgendeiner Kunst. — [2] Ausdrucksweise mit Hilfe des Pinsels bzw. der Feder. — [3] So gut wie irgendeine Nation. — [4] Alexander Gottlieb Baumgarten (1714—62), Professor in Halle, später in Frankfurt a. O., Begründer der Wissenschaft der Ästhetik („Aesthetica", Frankfurt a. O. 1750—58, 2 Bde.). — [5] „Novus linguae et eruditionis latinae thesaurus" (Leipzig 1749) von Johann Matthias Gesner (1691—1761). — [6] Ausging.

auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen[1] über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzet Herr Winckelmann in eine edele Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres", sagt er*, „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet[3]. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur

* „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", S. 21, 22.[2]

[1] Abschweifungen. — [2] Die Erstlingsschrift Winckelmanns (Dresden u. Leipzig 1754). Lessing zitiert nach der zweiten Auflage von 1756. — [3] Vgl. Abschnitt VI (S. 65 dieses Bandes, Z. 5 ff.).

mit gleicher Stärke ausgeteilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor[1]. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein" usw.

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte[2]; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit gibt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts,

---

[1] Griechischer Maler und Philosoph des 2. Jahrhunderts v. Chr. — [2] Die Konstruktion des Satzes nach der Art des lat. Accusativus cum infinitivo.

des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter*, daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu tun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen *ἆ, ἆ, φεῦ, ἀτταταῖ, ὤ μοι, μοι!* die ganzen Zeilen voller *παπα, παπα*[2], aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamieret werden mußten, als bei einer zusammenhangenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich ebensolange dauren lassen als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut**; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieen zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen***.

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien oder durch Tränen oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser

---

* Brumoy, Theat. des Grecs[1], T. II. p. 89. — ** Iliad. *E* v. 343. „*Ἡ δε μεγα ἰαχουσα* —[3]". — *** Iliad. *E* v. 859.

---

[1] Pierre Brumoy (1688—1742) in seinem „Théâtre des Grecs" (Paris 1730). — [2] Die griechischen Worte bezeichnen Jammertöne höchsten Schmerzes, die Philoktet ausstößt. — [3] „Sie aber laut schreiend —".

zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen. Die tätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts*. Palnatoko[1] gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten und das Wort „Furcht" auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, solange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben**. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftiget, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Tränen abgehet: *δακρυα θερμα χεοντες*[2]. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen:

* Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I. — ** Iliad. *H* v. 421.

[1] Der dänische Historiker Saxo Grammaticus erzählt von dem Sagenhelden Palnatoke, der die Seeräuberstadt Jomsburg an der pommerschen Ostseeküste gründete. — [2] „Heiße Tränen vergießend."

οὐδ' εια κλαιειν Πριαμος μεγας[1]. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier[2], weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. „*Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν*[3]" läßt er an einem andern Orte* den verständigen Sohn des weisen Nestors[4] sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem „Philoktet" „Der sterbende Herkules"[5]. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter** an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein „Laokoon" findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten[7] Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker tun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert,

---

* Odyss. Δ. 195. — ** Chateaubrun[6].

---

[1] „Nicht ließ sie weinen der große Priamus." — [2] Anna Dacier, geborene Lefèbre (1654—1720), gelehrte Philologin, deren Übersetzung der „Ilias" 1699, der „Odyssee" 1708 erschien. Sie verfaßte zwei Schriften, in denen sie Homer gegen seine Angreifer Lamotte und Hardouin verteidigte. — [3] „Ich table das Weinen indessen durchaus nicht." — [4] Pisistratus, der Telemach nach Sparta begleitete. — [5] Der eigentliche Titel des Dramas des Sophokles, das den Tod des Herakles behandelt, lautet „Die Trachinierinnen". — [6] Über den „Philoktet" des unbedeutenden französischen Dichters Jean Baptiste Chateaubrun (1686—1775) vgl. Abschnitt IV (S. 45 f. dieses Bandes). — [7] Beiläufigen.

daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig[1], welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann, so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe[2], so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine[3] Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit

[1] In der Handschrift „proportioniert". — [2] Nach der griechischen Sage, die Plinius („Naturalis historia", Buch 35, Kap. 151) erzählt, soll die Tochter des Töpfers Butades aus Sikyon den Schatten ihres scheidenden Geliebten an die Wand gezeichnet haben; so sei das erste Bildnis entstanden. — [3] Nicht über den Durchschnitt hinausreichend.

entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will", sagt ein alter Epigrammatist* über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich, ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson[3], ihren Pyreicus[4] sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte**, lebte in

* Antiochus[1] (Antholog. lib. II. cap. 43.). Hardouin[2], „Über den Plinius" (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.), legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens. — ** Jungen Leuten, besiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, soviel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden[5] will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe. („De Umbra poetica", Comment. I. p. XIII.) Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen! Er hätte die bekannte Stelle in der „Dichtkunst" (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermutung zurückzubehalten. Es gibt Ausleger (z. E. Kühn[6], über den Aelian Var.

[1] Griechischer Epigrammatiker, dessen erhaltene Gedichte in der „Anthologia graeca" stehen. — [2] Jean Hardouin (1640—1728), Pliniuskommentator. — [3] Von dem Maler Pauson, seinem Zeitgenossen, spricht fast nur Aristoteles an den von Lessing in der Anmerkung genannten Stellen. An der zweiten („Poetik", Kap. 2) sagt er, daß Pauson die Menschen niedriger, Polygnot, der große griechische Maler des 5. Jahrh. v. Chr., edler, Dionysios, der Zeit- und Kunstgenosse des vorigen, der Natur gemäß gemalt habe. — [4] Piraikos, wie der Name wohl richtig zu schreiben ist, lebte etwa zur Zeit Alexanders des Großen. — [5] Benjamin Boden (1737—82), „De umbra poetica dissertationes III" (Wittenberg 1764). — [6] Joachim Kühn (Kuhnius; 1647—97), Herausgeber des Aelian und des Pausanias (Leipz. 1696).

der verächtlichsten Armut*. Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur soviel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen**, des Kotmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich und selbst vom Junius***[3], gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi[4], den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichern Teile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte die Karikatur.

Aus eben dem Geist des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken[5] geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine

Hist. lib. IV. cap. 3[1]), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angibt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen und Pauson Tiere gemalt habe. Sie malten allesamt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Tiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen ein Religionsverbrechen gewesen wäre. — * Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854. — ** Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.[2] — *** De Pictura vet. lib. II. cap. IV. § 1.

[1] Der Sophist Claudius Aelianus schrieb im 2. Jahrh. n. Chr. griechisch „Variarum historiarum libri XIV“. — [2] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] Der holländische Philolog Franziscus Junius (1589—1677), namentlich als erster Herausgeber der Bibel des Ulfilas und anderer germanischer Sprachdenkmäler verdient, ließ das hier angeführte Werk „De Pictura Veterum Libri III“ in Amsterdam 1637 erscheinen. — [4] Pietro Leone Graf Ghezzi (1674—1755), römischer Maler, der namentlich wegen seiner Karikaturen bekannter Persönlichkeiten gerühmt wurde. — [5] Preisrichter bei den Olympischen Spielen.

Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische[1] gesetzet*. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeigten[2] schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheinet sich die zarte[3] Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern[4].

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas[5], Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius[6] träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu tun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der

* Plinius lib. XXXIV. sect. 9.

[1] Porträtstatue. — [2] Die Formen „zeigen" und „zeugen" schwanken in früherer Zeit vielfach. — [3] Besonders empfindliche. — [4] Mißgebildete Kinder werden auf schreckenerregende oder widerwärtige Eindrücke der Mütter zurückgeführt. — [5] Irrtümlich schreibt Lessing, an den Namen der Mutter Aristodama denkend, Aristodamas. Er meint den Feldherrn des Achäischen Bundes Aratos (271—213 v. Chr.), dessen Biographie Plutarch schrieb. — [6] Römischer Kaiser 305—311 n. Chr.

Gottheit*, und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Mercurius, eines Herkules waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Tieres. So rette ich den Traum und gebe die Auslegung preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folget notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich miterstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen und, wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben**.

* Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medizinischen Gottheit hält, wie Spence, „Polymetis"[1] p. 132. Justinus Martyr[2] (Apolog. II. p. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: „*παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται*[3]"; und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben. — ** Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias[4] und andere gedenken; man übersehe die noch itzt vorhandenen

[1] Vgl. Abschnitt VII (S. 71 dieses Bandes, Z. 16). — [2] Justinus Martyr, Kirchenvater des 2. Jahrh. n. Chr.; sein hier zitiertes Hauptwerk ist die „Apologie". — [3] „Jedem der bei uns angerufenen Götter wird die Schlange als großes myst sches Symbol zugeschrieben." — [4] Pausanias, Grieche des 2. Jahrhunderts n. Chr.,

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte, bei dem Künstler nur der ernste.

---

alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indes hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini[1] Numis. p. 178. Spanhem.[2] de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. „Les Césars de Julien" par Spanheim p. 48), als daß er sie durch einen witzigen[3] Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem „Polymetis" (Dial. XVI. p. 272): „Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschüret. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori[4] (in den ‚Admirandis'), sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble Tat vornahm, ihr Gebet richtete und vornehmlich itzt zu richten alle Ursache hatte ꝛc." — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. „Wer sonst", fragt Spence, „als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen?" Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt (Metamorph. VIII. v. 460. 461.):

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes[5].

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der

---

beschrieb seine Reisen in 10 Büchern, die viele wichtige Mitteilungen über Kunstwerke enthalten. — [1] Pierre Seguin (Seguinus), französischer Numismatiker des 17. Jahrhunderts. — [2] Ezechiel Spanheim (1629—1710), Gelehrter, Diplomat und Numismatiker; seine erste Schrift auf dem letzten Gebiete sind „Les Césars de l'empereur Julien, traduits du grec" (Heidelberg 1660), seine berühmteste die „Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum" (Rom 1664). — [3] Geistreichen. — [4] Giovanni Pietro Bellori (1615—96), italienischer Archäolog, gab „Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia" (Rom 1693) heraus. — [5] „Doch nun trug die Mutter ihn (den Pfahl) herbei, befahl, auf das Reisig Holzscheite zu legen, und brachte dann feindliche Flammen hinzu."

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo die Betrübnis ebenso verkleinernd als der Jammer entstellend gewesen wäre — was tat da Timanthes[3]? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser*, in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können

Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie ebensowenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein. (Metamorph. l. c. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores[1].

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Übergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon[2] für Parzen (Antiq. expl. T. I. p. 162), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgibt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeiget, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellebogen stützet, hätte er Kassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche, mit dem Rücken gegen das Bett gekehret, in einer traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war und ihre Betrübnis über ein Unglück, das sie selbst unschuldigerweise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern mußte. —

* Plinius lib. XXXV. sect. 36. „Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere[4].“

[1] „Ohne zu wissen, wird der fernstehende Meleager in den Flammen mit verbrannt, er fühlt, wie durch heimliche Gluten seine Eingeweide verbrannt werden und beherrscht mannhaft die gewaltigen Schmerzen.“ — [2] Bernard de Montfaucon (1655—1741), französischer Altertumsforscher, angesehen vor allem durch sein hier und später angeführtes Hauptwerk: „Antiquitas exploratione et schematibus illustrata“ (Paris 1719, 10 Foliobände). — [3] Der Maler Timanthes von der Insel Kythaos, Zeitgenosse des Zeuxis, war vor allem durch das hier erwähnte Gemälde berühmt. — [4] „Während er alle mit traurigem Ausdruck malte, zumal den Oheim, und alle Ausdrucksmöglichkeit des Leids erschöpft hatte, verschleierte er das Antlitz des Vaters, dessen Kummer er nicht voll ausdrücken konnte.“

verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener*, daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. Soweit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser in aller seiner entstellenden Heftigkeit war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet[3]. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist

---

* „Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est[1].“ Valerius Maximus[2] lib. VIII. cap. 11.

---

[1] „Er bekannte, daß die höchste Bitterkeit des Schmerzes nicht dargestellt werden könnte.“ — [2] Der römische Historiker Valerius Maximus verfaßte im 1. Jahrhundert n. Chr. „Factorum dictorumque memorabilium libri IX“. — [3] Entstellt.

es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes — beiseite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut. Montfaucon[1] bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab*. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius[2] nicht, daß Ajax in dem nur[3] gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben**. Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen***[6].

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen und die Euböischen Vor-

---

* Antiquit. expl. T. I. p. 50. — ** Er gibt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: „Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum[4].“ — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch Quintilian[5] in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um soviel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen. — *** Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

---

[1] Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Vgl. Anm. * auf S. 32 dieses Bandes. — [3] Soeben. — [4] „Kalchas traurig, Ulysses betrübt, Ajax schreiend, Menelaus wehklagend.“ — [5] Quintilian, „Institutio oratoria“, 2. Buch, Kap. 13, § 12. — [6] Lessing spielt auf die Reliefs der Dazier am Konstantinbogen in Rom an.

gebirge[1] davon ertönten. Er war mehr finster als wild*. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus[2] schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie**.

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern

* Plinius lib. XXXIV. sect. 19. — ** „Eundem" (nämlich den Myro), liest man bei dem Plinius (libr. XXXIV. sect. 19), „vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cuius hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur[3]." Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? „Cuius hulceris" usw. Und dieses cuius sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem: Philoctetem oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn *στιβον κατ᾽ ἀναγκαν ἑρπειν*[4], und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

[1] Die Statue, die an der von Lessing in der Anmerkung bezeichneten Stelle von Plinius erwähnt wird, stellte den Herkules, von dem Gewand des Nessus umhüllt, dar, „mit schrecklichem Ausdruck und sein Ende fühlend"; Sophokles schildert in den „Trachinierinnen", Vers 786—788, das wilde Geschrei des Leidenden mit den von Lessing angeführten Worten. — [2] Der fälschlich Leontinus genannte Bildhauer Pythagoras lebte um 480 v. Chr. — [3] „Ihn übertraf auch Pythagoras Leontinus, welcher den Wettläufer Astylos darstellte, der zu Olympia steht, und den libyschen Knaben mit der Tafel, ebendaselbst, und den nackten Äpfelträger. In Syrakus aber befindet sich sein Hinkender, dessen von einem Geschwür verursachten Schmerz die Betrachter [des Bildwerks] zu fühlen glauben." — [4] „Gewaltsam den Weg entlang schleichen."

Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere, von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke maßhalten und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch[1] denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Mettrie[2], der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck[3]; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach oder zerstöret das leidende Subjekt. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheinet Timomachus[4] Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der

[1] Im Augenblick entstehende und verschwindende Situation. — [2] Das Bild des französischen Materialisten Julien Offray de La Mettrie (1707—51), radiert von G. F. Schmidt, zeigt ihn mit lachendem, geöffnetem Munde. — [3] Narr. — [4] Timomachus aus Byzanz malte Heroenbilder, von denen Cäsar den „Ajax" und die „Medea" für 50 Talente kaufte und dem Tempel der Venus Genetrix weihte.

Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und miteinander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhingehenden[1] Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter*, der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die dich unaufhörlich erbittern?" — „Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats[2] urteilen**. Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wütet und Rinder und Böcke für Menschen

* Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.):

Αἰει γαρ διψας βρεφεων φονον. ἠ τις Ιησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και ἐν κηρῳ παιδοκτονε —

** Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

[1] Vorübergehenden. — [2] Die Gemäldebeschreibungen des älteren Flavius Philostratus, eines griechischen Sophisten des 2. Jahrh. n. Chr.

fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldentaten ermattet dasitzt und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben itzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe[1] die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgendeine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern[2], so ist soviel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß, wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst, wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt[3]? Genug, daß „clamores horrendos ad sidera tollit[4]“ ein erhabner Zug für das

[1] Ich fasse in einem Überblick zusammen. — [2] Vgl. Abschnitt XX. — [3] Steht. — [4] „Er erhebt ein ungeheures Geschrei zum Himmel.“

Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes, besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet[1], daß er seinen einzeln Eindruck verlieret und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien: was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl tat, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so tat der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen[2] Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir

[1] Ausgeglichen. — [2] In totem Material arbeitend.

nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens[1] nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen[2] Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unsrer Empfindungen selbst gegründeten Anstand[3] übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet „Philoktet" eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

---

[1] Der Erwecknng des Mitleidens. — [2] Gleichgearteten. — [3] Anstandsregel; vgl. Abschnitt I (S. 21 dieses Bandes, Z. 23 ff.)

1) Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte ebendieser ihm vorteilhaften Umstände wegen wählte — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen[1] Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte[2], würde daher weniger theatralisch sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun[3] läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2) So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die, gleichfalls für sich betrachtet, nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen

[1] Verhängnisvollen. — [2] Meleager sollte nach dem Ausspruch der Parzen so lange leben, bis ein bestimmter Holzscheit verbrannt wäre. Als Meleager den kalydonischen Eber erlegt hatte, geriet er mit den Brüdern seiner Mutter in Streit und tötete sie, worauf die Mutter im Zorn den Scheit ins Feuer warf. Sofort wurde Meleager von einem gleichzeitig in seinem Innern ausbrechenden („sympathetischen“) Brande verzehrt. — [3] Vgl. S. 45 dieses Bandes, Anm. 4.

Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist*. Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein

* Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Über eine von den hieher gehörigen Stellen habe ich indes meinen Zweifel. Sie ist die (v. 701—705.):

Ἰν' αὐτος ἠν προσουρος, οὐκ ἐχων βασιν,
Οὐδε τιν' ἐγχωρων,
Κακογειτονα παρ' ᾧ στονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον[1].

Die gemeine[2] Winshemsche[3] Übersetzung gibt dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolierte Übersetzung des Th. Johnson[4] nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens
Nec quenquam indigenarum
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Übersetzung des Thomas Naogeorgus[5] entlehnet. Denn dieser (sein Werk ist

[1] „Hier war er einsam, konnte nicht stehen, keiner war ihm nahe, dem er das Leid der fressenden, blutigen, tränenentlockenden Wunde hätte klagen können." — [2] Allgemein gebräuchliche. — [3] Veit Winshem oder Winsheim (eigentlich Örtel; 1501—78) war Schüler Melanchthons und Lehrer der griechischen Sprache in Wittenberg. Seine Sophokles-Übersetzung erschien in Frankfurt a. M. 1549. — [4] Thomas Johnson (gest. 1740) gab seine lateinische Sophokles-Übersetzung in Oxford 1705 heraus. — [5] Thomas Naogeorg (Kirchmeyer; 1511—63). Seine lateinischen Übersetzungen des „Ajax" und „Philoctetes" erschienen zusammen mit dem von ihm verfaßten Drama „Judas Iscariotes" in Stuttgart 1552.

Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn

---

sehr selten, und Fabricius[1] selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse[2] gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens
Nec quenquam indigenam nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Wenn diese Übersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson[3] würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad Isles
Where never human foot had marked the shore
These ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind,
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars[4].

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen als gar keine. Ein großer, vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des

---

[1] Johann Albert Fabricius (1668—1736), Verfasser der „Bibliotheca graeca" (Hamburg 1705—18, 14 Bde.). — [2] Das Verzeichnis der von dem Baseler Buchdrucker Johannes Oporinus (1507—68) hergestellten Drucke, wiederholt gedruckt (zuerst 1569). — [3] Jacob Thomson (1700—48), damals berühmter englischer Dichter. Die angeführten Verse stammen aus seinem Trauerspiel „Agamemnon". — [4] „Ausgesetzt auf der wildesten der Zykladen, deren Strand nie ein menschlicher Fuß betreten hatte, verließen mich diese Räuber — doch glaube mir, Arkas; so stark ist die eingepflanzte Liebe zu den Menschen: trotzdem sie Räuber waren, vernahm ich niemals einen so schrecklichen Ton als von ihren abfahrenden Rudern."

an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben; aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge; endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebensowenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augen-

---

Dichters so umschreibt: „*Οὐ μονον ὁπου καλον οὐκ εἰχε τινα των ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα οὐδε κακον, παρ' οὗ ἀμοιβαιον λογον στεναζων ἀκουσειε*[1]." Wie dieser Auslegung die angeführten Übersetzer gefolgt sind, so hat sich auch ebensowohl Brumoy[2] als unser neuer deutscher Übersetzer[3] daran gehalten. Jener sagt: „sans société, même importune[4]"; und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubet". Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese. Erstlich ist es offenbar, daß, wenn *κακογειτονα* von *τιν' ἐγχωρων* getrennet werden und ein besonders Glied ausmachen sollte, die Partikel *οὐδε* vor *κακογειτονα* notwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es ebenso offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehöret und das Komma nach *ἐγχωρων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Übersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8, welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογειτονα* setzen. Zweitens ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στονον ἀντιτυον, ἀμοιβαιπον*, wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat

---

[1] „Dort hatte er nirgends etwas Gutes, er hatte keinen einheimischen Nachbar, nicht einmal einen bösen, von dem er auf sein Seufzen einen antwortenden Klang vernommen hätte." — [2] Vgl. S. 22 dieses Bandes, Anm. 1. — [3] Der Züricher Johann Jakob Steinbrüchel (1729—96); seine Philoktet-Übersetzung erschien in Zürich 1760. — [4] „Ohne einen Gefährten, selbst einen lästigen."

blicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wann er es gehabt hat: der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chateaubrun[4] gibt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung[5], der arme Philoktet werde ohne seinem Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen.

---

das Wort *κακογειτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo *κακος* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo *το κακον* zusammengesetzt; man hat es durch einen „bösen Nachbar" erklärt und hätte es durch einen „Nachbar des Bösen" erklären sollen. So wie *κακομαντις* nicht einen bösen, das ist falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακοτεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen als wir behaftet ist oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Anteil nimmt; so daß die ganzen Worte *οὐδ᾽ ἐχων τιν᾽ ἐγχωρων κακογειτονα* bloß durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue englische Übersetzer des Sophokles, Thomas Franklin[1], kann nicht anders als meiner Meinnng gewesen sein, indem er den „bösen Nachbar" in *κακογειτων* auch nicht findet, sondern es bloß durch fellow-mourner[2] übersetzet:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care[3].

---

[1] Die Sophokles-Übersetzung von Thomas Franklin (1721—84) war 1759 erschienen. — [2] Mitleidender. — [3] „Den mitleidlosen Küsten preisgegeben, liegt er verlassen und aufgegeben, kein Freund noch Mitleidender dort, um seinen Kummer zu lindern und sein Leid zu teilen." — [4] Jean Baptiste Vivien Chateaubrun (1686—1775) veröffentlichte 1755 einen „Philoctète". — [5] Besorgnis.

Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles[1] werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter: über die Alten triumphieren; und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück „la Difficulté vaincue" zu benennen*.

3) Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Szenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer[2], welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse[3] argwohnen darf. Wie schon berührt, so gibt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt**. „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar gibt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen ebensowohl als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Übel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu ver-

* Mercure de France, Avril 1755. p. 177. — ** „The Theory of Moral Sentiments" by Adam Smith. Part I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761).

[1] Neoptolemos liebt in Chateaubruns „Philoctète" Sophie, die Tochter des Philoktet. — [2] Wie die Anmerkung Lessings besagt, der berühmteste englische Nationalökonom Adam Smith (1723—90), dessen Erstlingswerk (zuerst 1759 erschienen) hier zitiert wird. — [3] Unberechtigte Empfindlichkeit.

achten, weil wir in der Verfassung nicht sind, ebenso heftig schreien zu können als er." — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon: was für Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Tränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten[1]. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht

[1] Im „Philoktet" des Sophokles, Vers 410 ff., fragt Philoktet teilnahmsvoll nach seinen früheren Genossen.

erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner „Tuskulanischen Fragen" über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet[1]. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten; so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld[2] zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet[3] nur klagen und schreien und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen."[4] Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen[5] Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu tun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig-grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne und fodert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien[6], und ich

---

[1] Cicero trägt im zweiten Buche der „Tuskulanen" die stoische Lehre von der Überwindung des Schmerzes vor. — [2] Der Mangel an Standhaftigkeit. — [3] Das Philoktet-Drama, das Cicero, „Tuskulanen", 2. Buch, Kap. 7, § 19, anführt, ist das des römischen Dichters Accius. — [4] „Tuskulanen", 2. Buch, Kap. 11, § 27. — [5] Als Verbrecher verurteilter oder bezahlter Gladiator. — [6] Früher wurde die Autorschaft des Lucius Annäus Seneca (ca. 4 v. Chr. bis 65 n. Chr.) an den unter seinem Namen überlieferten zehn Tragödien vielfach angezweifelt.

bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias[1] seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesszenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden[2] verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebensowenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses, bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4) Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen[3] Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu tun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher

[1] Schreibfehler für Ktesilaus, der in früheren Plinius-Ausgaben (34. Buch, Kap. 77) als der Meister eines sterbenden Verwundeten genannt wurde. Diesen hatte Winckelmann in den „Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke" mit dem berühmten „sterbenden Gallier" gleichgesetzt, den er als sterbenden Gladiator ansah. — [2] Prahlereien, nach dem Großsprecher Rodomonte in Bojardos „Orlando innamorato". — [3] Der Empfindung fähigen.

nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei als vielmehr auf die Veränderung achtgibt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entstehet oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall[1] vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische[2] Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben und es durch Verräterei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran*. Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den „Trachinerinnen" bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um soviel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses und die Erwartung,

* Act. II. Sc. III. „De mes déguisements que penseroit Sophie[3]?" sagt der Sohn des Achilles.

[1] Anfall. — [2] Mitleidsvolle. — [3] „Was würde Sophie von meinen Verstellungskünsten denken?" Vgl. S. 46 dieses Bandes, Anm. 1.

ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen oder Herkules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel[1] entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen soviel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen*. Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen[3] des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick[4] nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skäuopöie[5] und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

V.

Es gibt Kenner des Altertums, welche die Gruppe „Laokoon" zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei

---

* Trach. v. 1088. 89.

— — ὁστις ὡστε παρθενος
Βεβρυχα κλαιων[2] — —

---

[1] Dem Herakles ist vorausgesagt, er werde durch einen Toten sterben, und ein späteres Orakel hat ihm den Tod nach fünfzehn Monaten prophezeit. Da er an dem Hemd des Nessus zugrunde geht und die angegebene Zeit verlaufen ist, erfüllen sich beide Orakel zugleich. — [2] „Wer, wie eine Jungfrau, weint und schluchzt." — [3] Verzückungen. — [4] David Garrick (1716—79), der berühmteste Schauspieler der Zeit Lessings. — [5] Griechisch σκευοποιή, die Hilfsmittel der szenischen Darstellung: Dekorationen, Masken, Kostüme usw.

zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani[1]* und von den neuern den Montfaucon[3]** nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebensowenig den Künstler als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei ältrern Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius[5] würde Pisander[6] diese ältere Quelle sein können***. Denn

* Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. „Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur“ etc.[2] — ** „Suppl. aux Ant. Expliq.“, T. I., p. 242. „Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envi, pour laisser un monument, qui répondoit à l'incomparable déscription qu'a fait Virgile de Laocoon“ etc.[4] — *** Saturnal. lib. V. cap. 2. „Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae,

[1] Bartolomeo Marliani (um 1500—60) fährt in dem in der Anmerkung Lessings genannten, in Lyon 1534 erschienenen Werk an der zitierten Stelle fort: „non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere“ („so ahmten sie ihm doch nicht in allem nach, weil sie sahen, daß vieles den Augen nicht so sehr wie den Ohren passend erscheine und gefalle“). — [2] „Und obgleich diese (die Rhodier Agesander, Polydorus und Athenodorus) ihre Gruppe nach der Beschreibung Virgils gebildet zu haben scheinen“, usw. — [3] Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 2. — [4] „Es scheint, daß Agesander, Polydor und Athenodor, die Meister der Gruppe, es gleichsam im Wetteifer darauf angelegt hätten, ein Denkmal zu schaffen, das der unvergleichlichen Beschreibung entspräche, die Virgil von Laokoon gegeben hat.“ — [5] Macrobius schrieb um 400 n. Chr. seine „Saturnalia“, die in Form von Tischgesprächen bei einer Feier der Saturnalia sehr verschiedene Gegenstände behandeln und durch die zahlreichen Hinweise auf ältere Schriften von Wert sind. — [6] Pisander (um 600 v. Chr.), griechischer Epiker.

als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es „schulkundig", pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indes, wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch itzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber[2] läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht wie Virgil wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet,

---

cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.[1]"

---

[1] Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes. — [2] Quintus Calaber, richtiger Quintus Smyrnäus, schrieb etwa im 4. Jahrhundert n. Chr. eine griechische Fortsetzung der „Ilias", lateinisch „Posthomerica" betitelt.

äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzern Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus* nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeiget eine Stelle des Lykophron[1], wo diese Schlangen** das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf ebendie Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige***,

* Paralip. lib. XII. v. 398—408. et v. 439—474. — ** Oder vielmehr Schlange; denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας[2].

*** Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron[3] auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja und besonders die Geschichte des Laokoon vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes', Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Galerie und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben allem

[1] Lykophron erwähnt in seinem um 280 v. Chr. gedichteten, einzig erhaltenen Epos „Kassandra“ die Laokoonsage. — [2] „Und die Doppelinseln der knabentötenden Schlange.“ — [3] In dem Roman „Satiricon“ des Petronius Arbiter tritt ein unbedeutender Poet, Eumolpus, auf.

welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer tun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten tun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils getan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wieviel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch

---

Ansehen nach nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre gänzliche Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil (Aeneid. lib. II. 199—224):

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas; pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Und so Eumolp (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtnis hat immer an ihren Versen ebensoviel Anteil als ihre Einbildung):

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,

nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothesis kann gelten lassen, nach welcher der Kriticus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die

Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus parens,
Infirmus auxiliator: invadunt virum
Iam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Iacet sacerdos inter aras victima[1].

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen ebendieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es gibt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern nach seiner Meinung geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber ebendiese eitle Begierde, zu verschönern, und diese Behutsamkeit, Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Übertreibung und unnatürliches Raffinieren. Virgil sagt „sanguineae jubae", Petron „liberae jubae luminibus coruscant". Virgil: „ardentes oculos suffecti sanguine et igni", Petron: „fulmineum jubar incendit aequor". Virgil: „fit sonitus spumante salo", Petron: „sibilis

[1] Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes.

weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeiget. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter

---

undae tremunt". So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundene Knaben sind dem Virgil ein Parergon[1], das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus und macht aus den Knaben ein Paar heldenmütige Seelen,

— — — — neuter auxilio sibi
Uterque fratri transtulit pias vices
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—61.), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνθα γυναικες
Οἰμωζον, και που τις ἑων ἐπελησατο τεκνων,
Αὐτη ἀλευομενη στυγερον μορον[2] — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung gibt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil gibt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Üppigkeit und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben nicht verraten wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben, als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

---

[1] Nebensache. — [2] „Da jammerten die Weiber, und wohl vergaß manche von ihnen der eigenen Kinder, um sich selbst vor dem furchtbaren Tode zu retten."

nicht finden*. Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus[2] — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war itzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinet eine Stelle des Donatus**[3] zu bezeigen. Wieviel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren

* „Suppl. aux Antiq. Expl.“ T. I. p. 243. „Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père[1].“ — ** Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. „Mirandum non est, clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem[4].“ Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten

[1] „Es besteht ein kleiner Unterschied zwischen den Worten Virgils und der Darstellung des Marmors. Nach dem Dichter scheint es, daß die Schlangen die Knaben verließen, um den Vater zu umringeln, während sie auf dem Marmor zu gleicher Zeit Kinder und Vater umschließen.“ — [2] Vgl. die Übersetzung zu S. 55, Z. 25 ff. in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes. — [3] Donatus, Grammatiker des 4. Jahrhunderts n. Chr., verfaßte einen zum Teil erhaltenen Virgil-Kommentar. — [4] „Es darf nicht wundernehmen, daß sie vom Schilde und dem Gewand der Bildsäule bedeckt werden konnten, obwohl er sie oben lang und stark nannte und sagte, daß sie den Leib des Laokoon und der Kinder mit vielen Windungen umgeben hätten, und daß dabei noch ein Teil übrigblieb.“

verständiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet!

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Tätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Demohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche

„mirandum non est" entweder das non wegfallen muß oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz sein; oder das non hat keinen Sinn.

Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend[1] ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über oder unter oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirket worden. Der ebensooft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragende spitze Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur[2] gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es gibt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn*[3] mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler ebensosehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen

* In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil (London 1697 in Groß-Folio). Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zustatten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

[1] Ausdrucksvoll. — [2] Mensur kann hier nur die wohltuende, richtige Verteilung der Masse bedeuten, von der die oben emporragenden dünnen Schlangenköpfe in der Tat einen plötzlichen Abfall bedeutet hätten. — [3] Franz Cleyn (1590 bis 1658), englischer Maler.

wagen als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er mit beiden seinen Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige[1] Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen als in den Gewändern tadelhaft werden müssen*. Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung

* So urteilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy[2] v. 210. „Remarquez, s'il vous plait, que les draperies tendres et legères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvoit imiter les étoffes et que les gros plis faisoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devroit être vêtu. En effet, quelle apparence y a-t-il qu'un fils de roi, qu'un prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passèrent de l'Isle de Tenedos au rivage de Troye et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifioit à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les artistes, qui sont les auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vu, qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse resembleroit à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvénients ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même[3]."

[1] Künstlerisch zulässige. — [2] Charles du Fresnoy (1611—65) verfaßte in lateinischen Hexametern das Gedicht „De arte graphica" (gedruckt 1684), das de Piles (1635—1709) ins Französische übersetzte und kommentierte. — [3] Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes.

sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiednen Stoffe ebensogut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdrucke auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige[1] Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu tun? Ich gebe es zu, daß es auch

[1] Gering geschätzte.

eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild; aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es gibt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten*. Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

---

* Maffei[1], Richardson[2] und noch neuerlich der Herr von Hagedorn[3] („Betrachtungen über die Malerei“, S. 37. Richardson, „Traité de la Peinture“, Tome III, p. 513). De Fontaines[4] verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgibt.

---

[1] Marchese Scipione Maffei (1675—1755), Dichter und Altertumsforscher. — [2] Jonathan Richardson (1665—1745), Maler und Ästhetiker; sein hier nach der französischen Übersetzung zitierter „Essay on the theory of painting“ erschien 1719. — [3] Christian Ludwig von Hagedorn (1713—80) in seinen „Betrachtungen über die Malerei“ (1762). — [4] Pierre François Desfontaines (1685—1745).

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht, bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit tun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, ebendie gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch

ein vortreffliches Gemälde geliefert haben*? Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in

* Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen als auf das Gedichte des Sadolet[1]. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich, es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies: aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat

[1] Jacopo Sadoleto (1477—1547), italienischer Humanist und römischer Kardinal, verfaßte unmittelbar nach der Auffindung der Laokoongruppe dieses sein berühmtestes Gedicht.

diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten

---

Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum[1].

(v. Leodegarii a Quercu[2] Farrago Poematum T. II. p. 64.) Auch Gruter[3] hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582) mit einverleibet; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14) lieset er vivi, für errant (v. 15) oram, usw.

---

[1] Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes. — [2] Leodegarius a Quercu ist der latinisierte Name des französischen Philologen Léger Duchesne (gest. 1588). — [3] Janus Gruter (1560—1627), niederländischer Philolog und Herausgeber der hier zitierten reichsten Auswahl neulateinischer Dichter.

gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt[1] haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war itzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson[2] sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Äneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Äneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu*, die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also

* „De la Peinture“, Tome III. p. 516. „C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui étoit nécessaire à Virgile pour la conduite de son poème; et cela le mène à cette description patétique

[1] Interessiert. — [2] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2.

nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzeln Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt, die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde nebeneinander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen aufeinander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vor-

de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier[1]."

[1] „Der Abscheu der Trojaner gegen Laokoon war dem Virgil für den Gang seines Gedichtes notwendig, und er führt ihn zu der pathetischen Beschreibung der Vaterstadt seines Helden. Auch scheute sich Virgil nicht, das Interesse an der letzten Nacht einer großen Stadt durch die Ausmalung des geringen Unglücks eines Einzelnen abzulenken."

bild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns itzt dafür gibt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses tut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzeln Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten historischen Umstande, daß den Vater ebendasselbe Unglück betroffen habe als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz,

den Dichter nachzuahmen, noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie demohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Äneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung; und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für[1] ursprüngliche Züge seines eigenen.

---

[1] Anstatt.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung[1] gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence[2] schrieb seinen „Polymetis"* mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demohngeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus[3] den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibet,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas[4])

* Die erste Ausgabe ist von 1747, die zweite von 1755 und führet den Titel: „Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Romains of the ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol." Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

[1] Wetteifer. — [2] Joseph Spence, 1699—1768. — [3] C. Valerius Flaccus, gest. um 90 n. Chr., Verfasser des Epos „Argonautica". — [4] „Und du, o römischer Krieger, hast nicht als der erste die Strahlen des funkelnden Blitzes und die rötlichen Flügel auf deinen Schilden geführt."

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke*. Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison[1] über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte**, auch von den alten Waffenschmieden auf

* Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. „Polymetis", Dial. VI., p. 50. — ** Ich sage: es kann sein. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Üppigkeit wußte und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.):

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque dei perituro ostenderet hosti[2].

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. Soviel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm gibt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis[3] erklärt. Lubinus meinet, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Konstruktion; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus[4] will, alles, was hoch in der Luft stehe, könne hangend

[1] Joseph Addison (1672—1719), der spätere Herausgeber des „Spectator", unternahm 1699—1703 eine Reise nach Italien, die er mit Anführung zahlreicher antiker Autoren über alle von ihm besuchte Orte beschrieb. Unter seinen zahlreichen Werken werden im „Laokoon" die „Gespräche über die Münzen" (1702) angegriffen. — [2] „Damals zerbrach der Soldat, roh und unkundig griechischer Kunst, die Becher großer Künstler, die er in seinem Anteil an der Beute vernichteter Städte fand, um sein Roß zu schmücken, und um seine Helmzier jene Wölfin des Romulus in getriebener Arbeit zieren zu lassen, die sich zum Schicksalsverlauf des Reiches zahm zeigen mußte, und die Brüder Romulus und Remus unter dem Felsen, und um dem Feinde, der zugrunde gehen soll, das nackte Bild des Gottes mit Schild und Lanze, wie er strahlend vom Himmel herabschwebt, zu zeigen." — [3] „Der sich gleichsam zum Schlage beugt." — [4] Rigaltius (Nicolaus Rigault; 1577—1654), französischer Gelehrter; Lubinus (Eilhard Lubin; 1565—1621), Theologieprofessor in Rostock; Britannicus (Giovanni Britannico; gest. nach 1518), Juvenalerklärer.

den Helmen und Schilden vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Rätsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich

heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? „Die Ausleger“, sagt er, „irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese.“ (S. dessen „Reisen“, deutsche Übers., Seite 249.) „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäuget worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia oder, wie sie andere nennen, Rhea Sylvia herabläßt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedruckt wird. Außer dem alten Basrelief beim Bellori[1], welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden.“ — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können, so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. („Polymetis“, Dial. VII. p. 77.) — Vors erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn' einen[2] Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: „Martis ad Iliam venientis ut concumberet[3]“. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron[4] von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Überraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein: paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung?

[1] Vgl. S. 30 dieses Bandes, Anm. 4. — [2] D. h. vorletzten. — [3] „Der Mars, der zur Ilia (Rhea) kommt, um ihr beizuwohnen.“ — [4] Umgekehrte Reihenfolge.

die Stelle des Ovids[4], wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros[5]!

Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die „Admiranda", welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da noch sonstwo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles; Schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon gibt, ist das Schweben sehr stark ausgedruckt; die Figur fällt mit dem Oberteile weit vor, und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es notwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurteil kann auch auf unsre Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns ebensowenig Zweifel desfalls übrigbliebe als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison ebendieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt[1] oder bei jenem sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, „Την μεν ἀρ' Οὐλυμπονδε ποδες φερον[2]" (Iliad. Σ v. 148), so verstehet der Graf Caylus[3] die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler raten sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen („Tableaux tirés de l'Iliade", p. 91.), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131.),

[1] Entstellt. — [2] „Sie jedoch trugen die Füße vom Olymp herab." — [3] Der hier zuerst erwähnte Graf Caylus (1692—1765) wird weiterhin häufig angegriffen. Vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 9 dieses Bandes, Z. 4 ff. — [4] „Metamorphosen", Buch 7, V. 813 f. — [5] „Komm, o Lufthauch, und hilf mir und erfülle, höchst willkommen, meinen Busen."

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifieret[2] und eine Art weiblicher

---

obgleich der Dichter das Gegenteil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der Tat sind ein paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Verteidigern der Addisonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle notwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 3.) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palast der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten und mit der bedeutenden[1] Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öftrer berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen kopieret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wieviel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als soviel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nicht taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfnen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine: was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermutungen darüber auskramen wollte. Der-

---

[1] Bezeichnenden, charakteristischen. — [2] Nach dem französischen personifier bildet Lessing mehrfach die Form „personifieren".

Sylphen[3] unter dem Namen Aurae verehret haben*. Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das ähnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter[5] Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe des Gottes trägt und,

gleichen könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müßte, nach welcher es soviel als „ungewiß, unentschlossen, unentschieden" heißet. Mars pendens wäre alsdenn soviel als Mars incertus oder Mars communis. „Dii communes sunt", sagt Servius[1] (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.), „Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt[2]." Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildnis des gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demohngeachtet: non liquet.

* „Ehe ich", sagt Spence („Polymetis", Dialogue XIII. p. 208.), „mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte von Cephalus und Procris, beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung ‚Aura, venias', sie mochte auch in einem noch so zärtlichen, schmachtenden Tone erschollen sein, jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura nichts als die Luft überhaupt oder einen sanften Wind insbesondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura ebensowohl ein schönes junges Mädchen als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen." Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte erteile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus[4] (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

[1] Servius Honoratus, Virgilkommentator des 4. Jahrhunderts n. Chr. — [2] „Unentschiedene Götter sind Mars, Bellona, Viktoria, weil sie im Kriege jede Partei begünstigen können." — [3] Luftgeister. — [4] Griechischer Dichter des 4. bis 5. Jahrhunderts n. Chr., Verfasser der „Dionysiaca". — [5] Einfacher.

weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Untätigkeit erwecket*. — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das

* Iuvenalis Satyr. VIII. v. 52—55.

— — — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago[1].

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Äsopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält als diese Stelle des Juvenals. „Merkur", erzählet Äsopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters und fragte den Künstler, wie teuer er sie halte? ‚Eine Drachme', war die Antwort. Merkur lächelte; ‚und diese Juno?' fragte er weiter. ‚Ohngefähr ebensoviel'. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr und dachte bei sich selbst: Ich bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen die Menschen notwendig weit höher schätzen. ‚Aber hier dieser Gott?' (Er wies auf sein Bild.) ‚Wie teuer möchte wohl der sein?' — ‚Dieser?' antwortete der Künstler; ‚o, wenn Ihr mir jene beide abkauft, so sollt Ihr diesen obendrein haben.'" Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts tun, denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werte der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter[2] viereckichter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie obendrein gehen konnte? Merkur übersahe diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demütigung ebenso natürlich als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Übersetzern und Nachahmern der Fabeln des Äsopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine

[1] „Aber du, der du nichts als Abkömmling des Kekrops bist und sonst einer Herme ganz ähnlich und ihr nur dadurch überlegen bist, daß sie einen Marmorkopf hat und dein Antlitz lebt." — [2] Einfacher.

Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die itzt ihrem Geliebten zugeführet wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions[2] nova nupta verecundia notabilis[3] mag in Rom gewesen sein, mag tausend- und tausendmal sein kopieret worden; war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen als in der Nachahmung des Malers*? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet**? Oder wenn Lukrez[5] den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen

---

ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachma kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachma muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt.[1] p. 70).

* Tibullus Eleg. 4. lib. III. „Polymetis", Dial. VIII. p. 84. — ** Statius[4] lib. I. Sylv. 5. v. 8. „Polymetis" Dial. VII, p. 81.

---

[1] Haupt. bedeutet Johann Gottfried Hauptmann, der die Äsopischen Fabeln in Leipzig 1741 herausgab. — [2] Echion, falscher Name des griechischen Malers Aëtion, der die Hochzeit Alexanders des Großen mit Roxane darstellte. — [3] „Durch Schamhaftigkeit sich auszeichnende Neuvermählte." — [4] P. Papinius Statius (etwa 45—96 n. Chr.), römischer Dichter, faßte seine Gedichte unter dem Titel „Silvae" zusammen und schrieb die Epen „Thebaïs" und „Achilleïs". — [5] Titus Lucretius Carus (98—55 v. Chr.), Verfasser des Lehrgedichts „De rerum natura".

in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführet: war Lukrez ein Ephemeron[1], hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu machen*? Oder Virgils „pontem indignatus Araxes[3]“, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die

---

* Lucretius de rerum natura lib. V. v. 736—747.

It Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan;
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus[2].

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lukrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lukrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Prozession der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum das? „Darum“, sagt der Engeländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Prozessionen mit ihren Göttern überhaupt ebenso gewöhnlich waren, als noch itzt in gewissen Ländern die Prozessionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Prozession

---

1 Eintagsfliege.

2 „Lenz und Venus erscheint, und des Lenzes Verkünder, der Zephyr,
Schreitet geflügelt voran; ihn begleitet Flora, die Mutter,
Welche die Triften bestreut mit lieblichen Farben und Düften.
Ihnen folget darauf der trockene Sommer; zur Seite
Geht die bestäubete Ceres und zugleich der kühlende Nordwind.
Dann auch nahet der Herbst und mit ihm der freundliche Bacchus;
Andere Wetter sind nun und andere Wind' im Gefolge:
Mächtig erbrausend der Ost und gewitterschwanger der Südwind.
Endlich bringt die Kälte den Schnee und träges Erstarren,
Siehe, der Winter ist da, und der zähneklappernde Frost auch.“ —

3 „Der die Brücke verachtende Araxes.“

über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird*? — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich betaure[4], daß ein so nützliches Buch, als „Polymetis" sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel[5] und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr betauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle ebensowenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig[6], in welchen sie ihm verkleinerlich ist**.

---

recht sehr wohl passen" („come in very aptly, if applied to a procession"). Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letztern noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifizierten Abstrakten gibt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans[1], zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisieren müssen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Prozession durch Abraham Preigern[2] gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: „Ordo est quasi pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora[3]" etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Prozession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Prozession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

* Aeneid. Lib. VIII. v. 728. „Polymetis", Dial. XIV. p. 230. — ** In verschiedenen Stellen seiner „Reisen" und seines „Gespräches über die alten Münzen".

---

[1] „Der trockene Sommer, die bestaubte Ceres, der schwerdonnernde Südwestwind, der gewitterreiche Südwind, der zähneklappernde Frost." — [2] Abraham Preigern, holländischer Geistlicher und Gelehrter aus der ersten Hälfte des 18. Jahrh. — [3] „Die Reihenfolge ist wie bei einer Prozession, Frühling und Venus, Zephyrus und Flora" usw. — [4] Die von Lessing grundsätzlich angewandte, fälschlich von „trauern" abgeleitete Form. — [5] Eigensinnig, grillenhaft. — [6] Passend, zuträglich.

VIII.

Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei miteinander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist; daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistenteils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt*. Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache; auf die Unwissenheit der Antiquare[1], auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Efeublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— Tibi, cum sine cornibus adstas,
Virgineum caput est:[2] — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid**. Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung

* „Polymetis", Dial. IX. p. 129. — ** Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

[1] Archäologen. — [2] „Stehst du ohne Hörner da, so hast du das Haupt einer Jungfrau."

an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinett zu Berlin sehen kann*. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkömmt als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern ebensooft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Taten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen; und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, Διμορφος[2], hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß der Künstler diejenige von seiner Gestalt[3] am liebsten wählte, die der Bestimmung seiner Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleidern[4] bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence**. Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen[5] erfuhr; weil aber die Artisten[6] bei den alten Römern als gemeine Leute[7] betrachtet und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf[8] oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrenteils geborne Griechen? Und so weiter.

---

* Begeri[1] Thes. Brandenb. Vol. III. p. 240. — ** „Polymetis" Dial. VI. p. 63.

---

[1] Lorenz Beger (1653—1705) beschrieb in seinem „Thesaurus Brandenburgicus selectus" (Köln 1696—1701) die Hauptdenkmäler der Berliner Altertumssammlung. — [2] „Der Zweigestaltige." — [3] Richtiger „von seinen Gestalten"; aber Handschriften und Drucke haben die obige Lesart. — [4] Von Lessing mehrfach gebrauchte Nebenform. — [5] Auf der Insel Samothrake war der Geheimdienst der Kabiren zu Hause, in späterer Zeit mit dem Kultus anderer Gottheiten verbunden. — [6] Bildende Künstler. — [7] Leute aus den unteren Ständen. — [8] Nach ihren eigenen Ansichten.

Statius[1] und Valerius Flaccus[2] schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte*. Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden."**

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifierte Abstrakta, die beständig die nämliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten[4] Begriff

* „Polymetis", Dialogue XX. p. 311. „Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture[3]." — ** „Polymetis", Dial. VII. p. 74.

[1] Vgl. S. 78 dieses Bandes, Anm. 4. — [2] Vgl. S. 71 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] „Kaum ein Ding kann in einer poetischen Beschreibung gut sein, was unsinnig erschiene, wenn es in einer Statue oder einem Gemälde dargestellt würde." — [4] Abstrakten.

der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigne Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheues ebenso fähig sein muß als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken die Venus oder jede andere Gottheit außer ihrem Charakter als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdenn müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergibt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um soviel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckichten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses tut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,

Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis nigramque simillima pallam[1].*

Ebendieses tut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina[2].** —

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

* Argonaut. Lib. II. v. 102—106. — ** Thebaid. Lib. V. v. 61—69.

[1] „— — Denn nicht reizend zu scheinen
Ist sie begierig: das Haar, entfesselt der goldenen Spange,
Fällt auf den göttlichen Busen herab; wild scheint sie und schrecklich
Und ihre Wange gefleckt; und so mit der knisternden Fackel
Und dem schwarzen Gewand ganz gleicht sie den stygischen Jungfraun."

[2] „Paphos, das alte, verlassend, mit seinen hundert Altären,
Hat sie, an Haar und Gesicht verändert, den zaubrischen Gürtel,
Sagt man, gelöset und weit die idalischen Tauben entfernet;
Einige sagten sogar, es habe im nächtlichen Dunkel,
Andere Flammen schwingend und größere Pfeile, die Göttin
Mit den Erinnen vereint die Hochzeitsbetten umflogen,
Habe darauf mit verschlungenen Schlangen der Häuser geheimste
Zimmer, so auch mit rasender Furcht die sämtlichen Schwellen
Angefüllt. —"

IX.

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter miteinander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete*, mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen

---

* Valerius Flaccus, Lib. II. Argonaut. v. 265—273.

Serta patri juvenisque comam vestesque Lyaei
Induit et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus[1].

Das Wort tumeant in der letzten ohn' einen[2] Zeile scheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

---

[1] „Und sie schmückt mit dem Kranz und dem Haar und den Kleidern des Bacchus
Jetzt den Vater und setzt ihn dann auf den Wagen, und ringsum
Stellt sie Becken und Trommeln und Kisten voll heimlicher Schrecken.
Sie selbst schlingt wie die Priester um Brust und Glieder den Efeu,
Und sie schwinget den rebenumrankten Speer durch die Lüfte,
Rückwärts schau'nd, ob verschleiert der Vater die grünenden Zügel
Halte, und ob die Hörner entquellen der schneeigen Mitra,
Ob der heil'ge Pokal an Bacchus erinnre."

[2] Vorletzten.

Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden*, so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indes unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen[4] zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf

* Der sogenannte „Bacchus" in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon, „Suppl. aux Ant. Expl.", T. I. p. 154) hat kleine, aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es gibt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der Tat sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube einem Begleiter des Weingottes anständiger als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus[1] von Alexander dem Großen sagt (Protrept., p. 48, Edit. Pott.[2]): *„Ἐβουλετο δε και Ἀλεξανδρος Ἀμμωνος υἱος εἰναι δοκειν, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνθρωπον ὑβρισαι σπευδων κερατι[3]."* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte; er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu sein glaubte.

[1] Das Erstlingswerk des T. Flavius Clemens Alexandrinus (etwa 250 bis 317 n. Chr.) war der hier zitierte *„Λόγος προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας"*. — [2] Vgl. S. 276 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] „Es wollte aber auch Alexander für einen Sohn des Jupiter Ammon gelten und deshalb von den Bildhauern zum Hörnerträger umgebildet werden, so die menschliche Schönheit durch Hörner zu schänden bestrebt." — [4] Konventionen, hergebrachte Attribute.

das Bedeutende[1] als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig miteinander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht, so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten, mit der besten[2] Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden.*

* Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea[3] fand Pausanias[4] dergleichen von Holz; sie waren weder groß noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 589. Edit. Kuhn[5]). Ich hatte ebensowenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas[6], den Chiffletius[7] bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus[8] zu sehen glaube („Dissertat. sur les Furies“ par Bannier[9], „Mémoires de l'Academie des Inscript.“, T.V., p. 48). Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius[10]

[1] Bezeichnende, Charakteristische. — [2] Häufig bei Lessing statt „der ersten besten“. — [3] Stadt in Arkadien. — [4] Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — [5] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — [6] Geschnittener Stein mit symbolischen Bildern und der Inschrift Abraxas. — [7] Jean Jacques Chifflet (1588—1660), Arzt und Altertumsforscher. — [8] Fortunio Liceti (1577—1657), berühmter Arzt und Archäolog, schrieb „De Lucernis antiquorum reconditis libri VI“ (Genua 1602). — [9] Antoine Bannier (1673—1741), Ovid-Übersetzer und Verfasser eines großen Werkes über die religiösen Gebräuche aller Völker. — [10] Antonio Francesco Gori (1691—1757), italienischer Archäolog; sein „Museum Etruscum“ erschien in Florenz 1737—43 in 3 Bänden.

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence gibt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und

(Tab. 151 „Musei Etrusci"), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedruckt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keinesweges aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind, nicht mit der Stirne, die, wie Catull[1] sagt, „expirantis praeportat pectoris iras[2]". — Noch kürzlich glaubte Herr Winckelmann, auf einem Carniole[3] in dem Stoschischen Kabinette[4] eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand gefunden zu haben („Bibliothek der schönen Wissenschaften", V. Band, S. 30). Der Herr von Hagedorn[5] riet hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zunutze zu machen und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen („Betrachtungen über die Malerei", S. 222). Allein Herr Winckelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden („Descript. des Pierres gravées", p. 84). Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren auf Münzen der Städte Lyrba und Mastaura, die Spanheim[6] für Furien ausgibt („Les Césars de Julien", p. 44), nicht dafür, sondern für eine Hekate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winckelmann zuerst vorgekommen, so

[1] „Carmina", Nr. 64, V. 194. — [2] „Schon voraus die Ausbrüche ihrer Wut sehen läßt." — [3] Gewöhnlich Karneol genannter Edelstein. — [4] Die berühmte Gemmensammlung des Philipp von Stosch (1691—1757), von Winckelmann 1760 beschrieben, jetzt im Berliner Museum. — [5] Vgl. S. 68 dieses Bandes, Anm. 8. — [6] Vgl. S. 80 dieses Bandes, Anm. 2.

daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle*. Eine seltsame Folge[2]! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen[3], und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifieren, weil es in einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt**, auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellet wissen;

---

würde es auch mit diesem geschnittenen Steine ebendie Bewandtnis haben, die es mit der Hetrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Überdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt wegen ihres Gebrauchs als Siegel schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige[1] Symbola der Besitzer als freiwillige Werke der Künstler sein. — * „Polymetis“, Dial. VII. p. 81. — ** Fast. lib. VI. v. 295—98.

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
  Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
  Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet[4].

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 260.) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
  Numinis ingenium terra Sabina tulit[5].

---

[1] Aus dem eigenen Geiste kommende. — [2] Schlußfolgerung. — [3] Dieser Bericht über die Bedrohung der Vesta durch Priapus findet sich in Ovids „Fasten“, 6. Buch, V. 321—344. — [4] „Lange glaubte ich töricht, es gebe Bildnisse der Vesta, bald aber lernte ich, daß unter der runden Kuppel keines sei. In jenem Tempel wird ein unerlöschliches Feuer geborgen. Wie das Feuer, hat auch Vesta kein Bild.“ — [5] „Es war das Werk des freundlichen Königs, des gottesfürchtigsten, der je im Sabinerland lebte.“

und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben*. Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird**. Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward***. Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo[7], neben der Statue des Friedens†. Die Jasseer[8] rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand,

* Fast. lib. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus[1].

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Äneas ihren Gottesdienst mit herübergebracht hatte.

— — Manibus vittas Vestamque potentem
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem[2]:

sagt Virgil[3] von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Äneas zur Flucht geraten. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst oder ihrer Bildsäule ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist. — ** Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13[4]. — *** Pausanias[5], Corinth. cap. XXXV. p. 194. Edit. Kuh.[6] — † Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

[1] „Sylvia wird Mutter: die Bildnisse der Vesta sollen ihre Augen mit den jungfräulichen Händen bedeckt haben.“ — [2] „Mit seinen Händen trug er die Binden, die mächtige Vesta und das ewige Feuer aus dem Innersten des Tempels heraus.“ — [3] „Äneïs“, 2. Gesang, V. 296 f. — [4] Die zitierte Schrift des Justus Lipsius (1547—1606) erschien in Antwerpen 1603. — [5] Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — [6] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — [7] Im Prytaneum, an der Nordseite der Burg von Athen, stand der Herd mit dem immerwährenden Feuer. — [8] Bewohner von Jassos in Karien.

daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle*. Plinius gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Skopas[2], die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand**. Zugegeben, daß es uns itzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine als für die andere. Das Szepter, die Fackel, das Palladium[6] lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten. Das Tympanum[7], welches ihr Codinus[8] beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.***

* Polyb. Hist. lib. XVI. § 11. Op. T. II, p. 443. Edit. Ernest.[1] — ** Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard.[3] „Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis[4].“ Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (De Vesta cap. 3.) schrieb: „Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate[5].“ Allein was Plinius von einem einzeln Stücke des Skopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta ebensooft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigne falsche Einbildung. — *** Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. *„Την γην λεγουσιν Ἑστιαν, και πλαττουσι αὐτην γυναικα, τυμπανον βασταζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ᾽ ἑαυτην συγκλειει.“* Suidas[9], aus ihm oder beide aus einem ältern, sagt unter dem Worte *Ἑστια* ebendieses: „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält.“ Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Teil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχημα αὐτης τυμπανοειδες εἰναι* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae). Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur oder in dem

[1] Johann August Ernesti (1707—81), „Polybius cum notis variorum“ (Wien und Leipzig 1764). — [2] Einer der hervorragendsten griechischen Bildhauer der Blütezeit. — [3] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [4] „Skopas verfertigte — die gerühmte sitzende Vesta in den servilianischen Gärten.“ — [5] „Plinius zeigt, daß die Vesta gewöhnlich sitzend dargestellt wurde, wegen ihrer Beharrlichkeit.“ — [6] Das Pallasbild, das Äneas nach der Sage aus Troja mitnahm, und das später im Tempel der Vesta zu Rom aufbewahrt wurde. — [7] Eine Art von Trommel, die beim Gottesdienst geschlagen wurde. — [8] Georgius Kodinos, griechischer Kompilator des 15. Jahrhunderts; sein Werk „Excerpta ex libro chronico de Originibus Constantinopolitanis“ erschien zuerst 1596. — [9] Suidas lebte um 970 n. Chr., kann also aus Kodinos nichts entlehnt haben.

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft", sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte."*

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler tun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehn;

Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
Urani —**

warum soll er in Rücksicht auf den Maler darzusetzen: Urania, den Radius[4] in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es

---

Namen oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen als ein Tympanum oder hörte es ein Tympanum nennen und konnte sich nichts anders dabei gedenken als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae[1] —

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.). Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti[2] zeiget (Ad Tabulam Iliadis p. 339.) und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein. — * „Polymetis", Dial. VIII. p. 91. — ** Statius[3] Theb. VIII. v. 551.

---

[1] „Hiervon drehen sich die Landleute Speichen für ihre Räder und Tellerräder für ihre Lastwagen." — [2] Raphael Fabretti (1618—1700) erläuterte die auf den Trojanischen Krieg bezüglichen Basreliefs im Kapitolinischen Museum. — [3] Vgl. S. 78 dieses Bandes, Anm. 4. — [4] Radius ist der Stab, mit dem die Mathematiker und Astronomen ihre Figuren in Sand oder weiche Stoffe zeichneten, deshalb ein Attribut der Urania.

nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Seraglio[1] des Türken aus Mangel der Stimme unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten*. „Es verdient angemerkt zu werden", sagt er, „daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug[2] gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen**. — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstrakta personifieret, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifierten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand, eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifierte Abstrakta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber

* Polym. Dial. X. p. 137. — ** Ibid. p. 139.

[1] Seraglio (ital.) für Serail; gemeint sind die Haremswächter. — [2] Äußere Erscheinung.

den Künstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstrakta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stücke der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unter-

schiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Ähnliches*.

* Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist (Lib. I. Od. 35.):

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum[1] —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon[2] sagt: „J'ose dire que ce tableau pris dans le détail seroit plus beau sur la toile que dans une ode héroique. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le poète ait eu besoin de ce correctif[3]." Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attributa ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen und das Galgengeräte in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern weil alle Attributa eigentlich für das Auge und nicht für das Gehör gemacht sind und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg[4] von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vorteilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten (Dial. X. p. 145). „Die Römer", sagt er, „nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie

[1] „Vor dir schreitet immer die grausame Notwendigkeit: Balkennägel und Keile in der ehernen Hand führend, auch fehlt nicht der ernste Haken und das flüssige Blei." — [2] Noël Etienne Sanadon (1676—1733) übersetzte gemeinsam mit Dacier die Werke des Horaz (Amsterdam 1735). Aus dieser Übersetzung stammt das folgende Zitat. — [3] „Ich wage zu behaupten, daß dieses Gemälde im einzelnen schöner auf der Leinwand sein würde als in einer heroischen Ode. Ich kann dieses Galgengerät von Nägeln, Keilen, Haken und geschmolzenem Blei nicht ertragen. Ich glaubte, die Übersetzung davon entlasten zu müssen, indem ich die allgemeinen Vorstellungen an Stelle der Einzelvorstellungen setzte. Es ist schade, daß der Dichter dieser Korrektur bedarf." — [4] Fortsetzung.

XI.

Auch der Graf Caylus[3] scheinet zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle*. Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie.

---

wird mit einer freien, offenen Gesichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, welches so fein ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher in einer von seinen Oden dünnbekleidet und in einer andern durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt (Lib. I. c. 21. Lib. II. c. 3.), bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet: die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich darneben stehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort „dünnbekleidet" geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno[1].

Es ist wahr, rarus heißt auch „dünne"; aber hier heißt es bloß „selten", was wenig vorkömmt, und ist das Beiwort der Treue selbst und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um ebendas damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro[2].

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßstellet. — * Apollo übergibt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen (Il. *Π*. v. 681. 82.):

---

[1] „Dich ehrt die Hoffnung und die seltene, in ihr weißes Gewand gehüllte Treue." — [2] „Und die Treue, die Geheimnisse verrät, durchscheinender als Glas." — [3] Vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 9, Z. 4 ff., u. S. 74 dieses Bandes, Anm. 3.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste zu besserer Erwägung hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekanntmachen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien[3] die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es

---

Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
Ὑπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν[1].

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: „Il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnoit de son temps au Sommeil; nous ne connoissons, pour caracteriser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, ou même les fleurs me paroissent deplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort[2]." (S. „Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume", à Paris 1757. 8.) Das heißt, von dem Homer eine von den kleinen Zieraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisieret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz in dem Tempel der

---

[1] „Übergib ihn den geschwinden Begleitern zum Wegtragen, den Zwillingen Schlaf und Tod." — [2] „Es ist ärgerlich, daß Homer uns nicht über die Attribute berichtet, die man zu seiner Zeit dem Schlaf gab; wir kennen, um diesen Gott zu bezeichnen, nur seine Tätigkeit selbst, und wir bekränzen ihn mit Mohnblumen. Diese Ideen sind modern; die erste leistet einige Hilfe, aber im vorliegenden Falle kann sie nicht angewendet werden, da selbst die Blumen mir nicht am Platze erscheinen, zumal an einer Figur, die mit dem Tode eine Gruppe bildet." — [3] Gemälden.

auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts tut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrücket?

Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen, beide mit übereinandergeschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias[1] (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.[2]) „*ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας*“ lieber übersetzen als „mit krummen Füßen“ oder, wie es Gedoyn[3] in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits[4]. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Übereinandergeschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei[5] (Raccol. Pl. 151) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppieren[6] möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet (Spence's „Polymetis“ Tab. XLI.), eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

---

[1] Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — [2] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — [3] Nicolas Gedoyn (1667—1744), französischer Gelehrter, Verfasser einer sehr mangelhaften Übersetzung des Pausanias. — [4] „Mit verkrüppelten Füßen.“ — [5] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 1. Das hier zitierte Werk ist die „Raccolta delle cose spettanti a Cenomani“ (Venedig 1719). — [6] Ein geringeres Gegenstück in einer Gruppe bilden.

Die Ursach scheinet diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen und nur das geringere übrigbleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegeneinander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zuviel erhalten zu haben meinen.

Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons[1] eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich, jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes, jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre.

[1] Vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 3. Hier sind die Landschaftsschilderungen in Thomsons vielbewundertem Gedicht „The Seasons“ (1726—30) gemeint.

Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe[1] und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck*. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile und ihrer Lage untereinander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus[3].**

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der Tat hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins[4] seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hangt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Raten nötiget, so erkaltet unsere Begierde, gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen

* v. Hagedorn, „Betrachtungen über die Malerei"[2], S. 159 u. f. — ** Ad Pisones v. 128—30.

[1] Gegenstände. — [2] Leipzig 1762. — [3] „Richtiger teilst du die ‚Ilias' Homers in Akte, als daß du Unbekanntes und Ungesagtes als erster vorbringst." — [4] Auf einmal, zugleich.

Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh' ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befödert[1] und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Szenen der Geschichte und der Fabel[2], die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser getan hätten, wenn sie seit Raffaels Zeiten anstatt des Ovids den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

[1] „Befödern" neben „befördern", wie „fodern" neben „fordern" bei vielen älteren Schriftstellern. — [2] Sage.

Protogenes[1] hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wieviel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Taten des Alexanders zu malen; Taten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt[2] genug, diesem Rate zu folgen; „impetus animi", sagt Plinius, „et quaedam artis libido"*, ein gewisser Übermut der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten[4], trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus**, einer Cydippe und dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben.

---

* Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.[3] — ** Richardson[5] nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes", sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde ‚Jalysus' ein Rebhuhn mit angebracht und es mit so vieler Kunst ausgemalet, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachteil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus" („Traité de la Peinture", T. I. p. 46.). Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem ‚Jalysus', sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches „der ruhende" oder „müßige Satyr", „*Σατυρος ἀναπαυομενος*", hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius[6] fände (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.): „In eadem tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant

---

[1] Der Maler Protogenes, geboren in Kaunos, lebte etwa 360—300 v. Chr. fast immer auf der Insel Rhodus. Sein berühmtestes Werk war das Bildnis des Heros der Stadt Jalysos (vgl. Z. 15), Kydippe dessen Mutter. — [2] Ruhig, reif. — [3] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [4] Lessings Übersetzung der Worte des Plinius ist ungenau. Sie bedeuten „der innere Drang und die Begierde nach künstlerischem Schaffen". — [5] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2. — [6] Johannes Meursius (1579—1639) schrieb eine archäologische Beschreibung von Kreta, Cyprus und Rhodus, die noch Goethe für die klassische Walpurgisnacht im zweiten Teil des „Faust" stark benutzte.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen, sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angibt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Anapauomenon, tibias tenens[1]". Desgleichen bei dem Herrn Winckelmann selbst („Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", S. 56). Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den „Jalysus" und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich (Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.[2]). Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winckelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessentwegen Demetrius[3] die Stadt nicht überkam[4], weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand, und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der „Jalysus" und dieses der „Satyr".

---

[1] „Auf demselben Gemälde (nämlich dem des Jalysus) war ein Satyr, den man den ruhenden nannte, und der eine Flöte hielt." — [2] Xylander (Wilhelm Holtzman; 1532—76), Professor in Heidelberg, gab den Strabo, einen griechischen Geographen (um 60 v. Chr. bis 20 n. Chr.), in lateinischer Sprache Basel 1571 heraus. — [3] Die hier erwähnte falsche Fassung der Anekdote findet sich in Kap. 22 von Plutarchs Biographie des Demetrios Poliorketes (338—283 v. Chr.). — [4] überfiel.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter* dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft, die Szene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Szene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten:

Ἡ δ' ἀναχασσαμενη λιϑον εἵλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι ϑεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης[1].

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich: wenn Minerva einen Stein, den nicht ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleidert[2], von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein

* Iliad. Φ. v. 385. et s.

[1] „Da sprang jene zurück und erhub mit der markigen Rechten
Einen im Blachfeld liegenden Stein, groß, dunkel und zackig,
Den zur Grenze der Flur aufrichteten Männer der Vorzeit."

[2] Unorganische Form, noch bei Herder.

Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größern Stein schleidern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτα δ' ἐπεσχε πελεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Gibt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger*.

---

* Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber[1] in seinem zwölften Buche (v. 158—185.) nachgeahmet mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker[2] habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegeneinander schleidern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οἱ δε κολωνας
Χερσιν ἀπορρηξαντες ἀπ' οἰδεος Ἰδαιοιο
Βαλλον ἐπ ἀλληλους· αἱ δε ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ῥεια διεσκιδναντο· θεων περι δ' ἀσχετα γυια
Ρηγνυμεναι δια τυτθα[3] — —

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter und macht die Waffen, welche sie gegeneinander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben mutwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indes will ich nicht leugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht

---

[1] Vgl. S. 53 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] In der antiken Bedeutung von „Gelehrter", im Gegensatz zum Dichter. — [3] „Sie aber warfen Felsen, die sie vom Gestein des Ida losrissen, gegeneinander; doch sie zerstäubten wie Sandhaufen, leicht an den unverletzlichen Gliedern der Götter zerschellend."

Longin[1] sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget*, müssen in dem Gemälde auf

sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten. — * In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, dieser Assertion[2] in Abrede[3] sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezognen Stelle von dem zu Boden geworfnen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva („*Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ' ἀραρυιαν*“, Iliad. *E*. v. 744.), unter welchem sich soviel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können[4]; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. *N*. v. 20.[5]); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen (Iliad. *Σ*. v. 516—19.):

— — Ἠρχε δ' ἀρα σφιν Ἀρης και Παλλας Ἀθηνη
Ἀμφω χρυσειω, χρυσεια δε εἱματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἠσαν[6].

[1] Dem Neuplatoniker Dionysius Cassius Longinus (etwa 213—273 n. Chr.) wurde fälschlich die Schrift „*Περὶ ὕψους*“ zugeschrieben, aus der die hier angezogene Stelle (Buch 9, Kap. 7) stammt. — [2] Behauptung. — [3] Leugnen. — [4] Richtig übersetzt, bedeuten die Worte: ein Helm, geschmückt mit den Vorkämpfern von hundert Städten. — [5] Die Stelle lautet in der Vossischen Übersetzung:

„Plötzlich stieg er herab von dem zackigen Felsengebirge,
Wandelnd mit hurtigem Schritt, und es bebten die Höhn und die Wälder
Unter den göttlichen Füßen des wandelnden Poseidaon.
Dreimal schwang er sich fort, und das viertemal stand er am Ziele.“

[6] „Jene enteilten, von Ares geführt und Pallas Athene:
Beide waren von Gold und gehüllt in goldne Gewänder,
Schön im Schmucke der Wehr und groß, wie unsterbliche Götter,
Weit umher vorstrahlend; denn kleiner an Wuchs war die Heerschar.“

das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen und so davonführen; als den Paris von der Venus*, den Idäus vom Neptun[4]**, den Hektor vom Apollo***. Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als

---

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben, welches aus den lindernden[1] Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers in der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet[2] wird. Ist es indes schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen tun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister sowie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen erteilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.[3]) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort. — * Iliad. *Γ.* v. 381. — ** Iliad. *Ε.* v. 23. — *** Iliad. *Υ.* v. 444.

---

[1] Abschwächenden. — [2] Zum Nachteil gewöhnt. — [3] Peter Wesseling (1692—1764), Professor in Utrecht, dessen Herodot-Ausgabe in Amsterdam 1763 erschienen ist. — [4] Nicht Neptun, sondern Vulkan entführt den Idäus, um ihn vor Diomedes zu schützen.

eine poetische Redensart für „unsichtbar-machen" sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisieret und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held wie hinter einer spanischen Wand vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen[1] Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch dreimal nach dem dücken[2] Nebel mit der Lanze stoßen: *τρις δ' ἠερα τυψε βαθειαν*[3]*. Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Äneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt**. In der Tat aber sind des Achilles Augen hier ebensowenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel

* Iliad. Υ. v. 446. — ** Ibid. v. 321.

[1] Soviel wie „mittelalterlich" mit der Nebenbedeutung „kunstwidrig, geschmacklos". — [2] Sonst nicht belegte Nebenform. — [3] „Und dreimal stach er den dichten Nebel."

gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Teil nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Tätigkeiten[1] gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden*, sondern es bedarf einer Erleuch-

* Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdenn, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Ξ. v. 282, wo Juno und der Schlaf *ἠερα ἑσσαμενω*[2] sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ' ἐοι, ειτις νωϊ θεων αἰειγενεταων
Εὑδοντ' ἀθρησειε[3]; — — —

Sie furchte sich nicht, von den Menschen gesehen zu werden, sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ἡρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν' ἀνδρων
Ὀψεσθαι· τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον·[4]

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben, sondern es will nur soviel, daß sie in dieser

[1] Tätlichkeiten. — [2] „In Nebel eingehüllt."
[3] „O wie wär's, wenn uns einer der ewigwaltenden Götter
Beide im Schlummer erblickte?"
[4] „Here, weder ein Gott, vertraue mir, weder ein Mensch auch
Wird uns schaun; denn ein solches Gewölk verbreit' ich umher dir,
Strahlend von Gold."

tung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es ebensowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner „Ilias" und „Odyssee" nichts übrighätten als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein —, ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir itzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten, dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest*. Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname[1], brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heere der Griechen. Viele Griechen sturben, und ihre Leichname wurden verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

Wolke ebenso unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet (Iliad. *E*. v. 845.), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge. — * Iliad. *A*. v. 44—53. „Tableaux tirés de l'Iliade", p. 7.

---

[1] Körper.

Βη δε κατ᾽ Οὐλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ᾽ ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Ἐκλαγξαν δ᾽ ἀρ᾽ ὀϊστοι ἐπ᾽ ὠμων χωομενοιο,
Αὐτου κινηθεντος· ὁ δ᾽ ἠϊε νυκτι ἐοικως·
Ἑζετ᾽ ἐπειτ᾽ ἀπανευθε νεων, μετα δ᾽ ἰον ἑηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ᾽ ἀργυρεοιο βιοιο.
Οὐρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο, και κυνας ἀργους·
Αὐταρ ἐπειτ᾽ αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ᾽· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι[1].

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleineste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Galerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden trinkenden Götter*. Ein goldner, offener

---

* Iliad. *Δ*. v. 1—4. „Tableaux tirés de l'Iliade", p. 30.

---

[1] „Und von den Höhn des Olympos enteilet' er, zürnenden Herzens,
Er, auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher.
Laut erklirrten die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes,
Als er einher sich schwang; er wandelte, düsterer Nacht gleich,
Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt und schnellte den Pfeil ab;
Graunvoll aber erklang das Getön des silbernen Bogens.
Nur Maultiere zuerst erlegt' er und hurtige Hunde:
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoß hinwendend,
Traf er; und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge."

Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wann mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter tun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane[1] Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst keine Gemälde sind.

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες[2].

Das würde ein Apollonius[3] oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebensoweit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der „Ilias" sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere und durch die Kunst ausnimmt[4], mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor als nur in irgendeinem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus[5], wie er auf Anreizen der Minerva den

[1] Leicht verständlich, klar.

[2] „Aber die Götter, um Zeus im goldenen Saale versammelt,
Saßen zum Rate vereint, und Hebe, die herrliche Jungfrau,
Schenkte den Nektar umher; und jene aus goldenen Bechern
Tranken sich zu einander und schaueten nieder auf Troja."

[3] Apollonius Rhodius, um 220 v. Chr., alexandrinischer Dichter und Grammatiker, Verfasser des Epos „Argonautica". — [4] Auszeichnet. — [5] Vgl. S. 125 dieses Bandes, Z. 3ff.

Waffenstillestand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der Tat des Ulysses, durch die er den Tod seines Leukus[1] rächet?

Was folgt aber hieraus? Daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen*.

* „Tableaux tirés de l'Iliade", Avert. p. V. „On est toujours convenu, que plus un poème fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différents tableaux, qu'offrent les poèmes, pouvoit servir à comparer le mérite respectif des poèmes et des poètes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poèmes et du genie de leurs auteurs[2]."

[1] Leukos ist von Antiphos, einem Sohne des Priamos, getötet worden, und Odysseus rächt den Tod seines Gefährten („Ilias", 4. Gesang, V. 491—504). — [2] „Man ist immer der Ansicht gewesen, je mehr an Gemälden und Vorgängen ein Gedicht liefere, desto höheren Rang behaupte es in der Poesie. Diese Bemerkung hatte mich auf den Gedanken gebracht, daß die Berechnung der Zahl der Gemälde dazu dienen könnte, den relativen Wert der Gedichte und der Dichter zu vergleichen. Die Zahl und Art der Gemälde, welche diese großen Werke bieten, würde eine Art Prüfstein werden oder vielmehr eine feine Wage des Wertes dieser Gedichte und des Genies ihrer Verfasser."

Fern sei es, diesem Einfalle auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat[1]. Freilich kann Milton keine Galerieen füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen[2].

„Das verlorne Paradies" ist darum nicht weniger die erste Epopee[3] nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es gibt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt,

[1] Milton erblindete mit 42 Jahren; die Behauptung, Homer sei blind gewesen, beruht auf der falschen Annahme, daß er mit dem blinden Verfasser des Hymnus auf den delischen Apollo identisch sei. — [2] Vgl. zu diesem Abschnitt in den „Materialien zum ‚Laokoon'" Nr. 17 (S. 279 dieses Bandes). — [3] Nach dem französischen Worte für „Epos", épopée.

dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.*

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens[3] Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der „Ilias" ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist

* Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin[1] erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph.[2] p. 1351), gesagt, die poetischen Phantasieen wären wegen ihrer Enargie Träume der Wachenden: „*Aἱ ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγορoτων ἐνυπνια εἰσιν.*" Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, derer vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

[1] Vgl. S. 107 dieses Bandes, Anm. 1. — [2] Vgl. S. 150 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] John Drydens (1631—1700) Ode „Alexander's Feast, or the power of music" (1700), zur Feier des Cäcilientages gedichtet, wurde von Händel 1725 komponiert.

jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte*. Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne[2] an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mitsamt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

---

* Iliad. *Δ*. v. 105.

Αὐτικ' ἐσυλα τοξον ἐΰξοον — — — —
Και το μεν εὐ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιῃ
'Αγκλινας — — — — — — —
Αὐταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ' ἑλετ' ἰον
'Αβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ' ὀδυναων,
Αἰψα δ' ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊστον — —
'Ελκε δ' ὁμου γλυφιδας τε λαβων, και νευρα βοεια.
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αὐταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Αἴγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, ἀλτο δ' ὀϊστος
'Οξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων[1].

---

[1] „Schnell entblößt' er das glatte Geschoß — — — —
Und er spannte den Bogen und hielt ihn geschickt an der Erde
Niedergelehnt — — — — — — —
Jetzo den Köcher erschloß er und nahm sich einen der Pfeile,
Einen gefiederten, neuen heraus, Quell finsterer Schmerzen;
Schnell dann legt' er das herbe Geschoß sich zurecht auf der Sehne — —
Hierauf zog er die Kerbe zugleich und die Sehne von Rindshaut,
Hielt dann dicht an den Busen die Sehn', an den Bogen das Eisen.
Als er so kreisförmig gespannt den gewaltigen Bogen,
Schwirrte das Horn, laut dröhnte die Sehn', und der spitzige Pfeil fuhr
Zischend davon, in den Haufen hineinzufliegen verlangend."

[2] Durch Adelung beseitigte, früher häufige Form.

Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, eräugnen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen nebeneinander oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen[1]. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

[1] Vgl. zur Erläuterung dieser Begriffe die Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes.

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als [illegible] [illegible] folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten

lassen müssten, aus welchen das Vorhergehende u. Folgende am begreiflichsten
wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur
eine einzige ~~Nachahmung~~ Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher
diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite er-
weckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter,
u. der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette wenig Vertrauen setzen, wenn
ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände,
oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich dar-
auf ~~[illegible]~~ gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die
große Manier des ~~Homers~~ Griechen bestimmen u. erklären, so wie der entgegenge-
setzte Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauren fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da, wo Homer malet,

wenig oder nichts für sich zu tun siehet, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will! Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse[1] also hier den Grafen, der den Farbenstein[2] des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für *ein* Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur *einen* Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen

[1] Verlasse. — [2] Der Stein, auf dem früher der Maler selbst die Farben rieb.

von Erzt, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung ebensoviel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte*.

Ἡβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις·
Των ἠτοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, αὐταρ ὑπερθεν
Χαλκε' ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι·
Πλημναι δ' ἀργυρου εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσεοισι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Ἐντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·
Του δ' ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πελεν· αὐταρ ἐπ' ἀκρῳ
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ' ἐβαλε, χρυσεια[1]. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umtun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Szepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.**

— — — *Μαλακον δ' ἐνδυνε χιτωνα,*
Καλον, νηγατεον, περι δ' αὐ μεγα βαλλετο φαρος·
Ποσσι δ' ὑπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
Ἀμφι δ' ἀρ' ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον,
Εἱλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει[2].

---

* Iliad. *E.* v. 722—31. — ** Iliad. *B.* v. 43—47.

---

[1] „Hebe fügt um den Wagen alsbald die gerundeten Räder,
Eherne, mit acht Speichen, umher an die eiserne Achse.
Dran sind Felgen von Gold, nie alternde, oben darüber
Eherne Reifen gelegt, anpassende, Wunder dem Anblick.
Silberne Naben drehn sich an beiden Enden der Achse,
Dann in goldenen Riemen und silbernen schwebet der Sessel,
Eingespannt und umringt mit zween umlaufenden Rändern.
Vornhin streckt sich die Deichsel, die silberne; aber ans Ende
Band sie das goldene Joch, das prangende, dem sie die Seile,
Golden und schön, umschlang."

[2] — — — „Und zog das weiche Gewand an,
Sauber und neu, und warf den gewaltigen Mantel darüber:
Unter die glänzenden Füße befestigt' er stattliche Sohlen;
Hängte sodann um die Schultern das Schwert voll silberner Buckeln,
Nahm das Zepter, vom Vater ererbt und von ewiger Dauer."

Und wenn wir von diesem Szepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Szepter heißt, sowie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Szepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Szepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was tut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung[1] daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Szepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt[2] es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus usw.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ἡφαιστος καμε τευχων·
Ἡφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·
Αὐταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Ἀργειφοντῃ·
Ἑρμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αὐταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·
Ἀτρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αὐταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Ἀγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσι νησοισι και Ἀργεϊ παντι ἀνασσειν[3].*

---

* Iliad. *B.* v. 101—108.

---

[1] Der Wappenkönig hatte im Mittelalter für die Wappenherolde, deren Vorsteher er war, genaue Beschreibung der Wappen zu liefern. — [2] Bezeichnet.

[3] „— Haltend das Zepter der Macht, das gepriesene Werk des Hephästos,
Dieses verehrte Hephästos dem herrschenden Sohne des Kronos;
Zeus der Kronide verehrt' es dem rüstigen Argoswürger;
Hermes aber verehrt' es dem Rossebändiger Pelops;
Pelops wieder verehrt' es dem völkerbeherrschenden Atreus;
Dann ließ es Atreus sterbend dem lämmerreichen Thyestes;
Aber Thyestes ließ es dem Held Agamemnon zum Erbteil,
Viel Eilande damit und Argos' Reich zu beherrschen."

So kenne ich endlich dieses Szepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Szepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen sich einem einzigen zu unterwerfen bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit *(Ζευς Κρονιων*[1]*)*, ein ehrwürdiger Alte gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur *(Διακτορῳ Ἀργειφοντῃ)* teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger *(Πελοπι πληξιππῳ)* überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet[2] und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohltätiger Hirte seiner Völker *(ποιμην λαων)* sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten *(πολυαρνι Θυεστῃ)* der Weg gebahnet worden, das, was bisher das Vertrauen erteilet und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen[3] kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte itzt die Geschichte des Szepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung

[1] Lessing setzt hier wohl die falsche, auf Verwechselung von *Κρονος* und *Χρονος* beruhende Deutung mit Bewußtsein ein, um die allegorische Deutung zu ermöglichen. — [2] Niedergeworfen. — [3] Unterlegen.

seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Szepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, gibt uns Homer die Geschichte dieses Szepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.*

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν οὔποτε φυλλα και ὄζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Οὐδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἔλεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὖτε μιν υἷες Ἀχαιων
Ἐν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἵ τε θεμιστας
Προς Διος εἰρυαται[1] — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans, dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste, die beste Faust zu füllen: jener von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser, von einem aus dem Mittel[2] der Griechen geführet, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill voneinander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinen blinden Zorne, einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile

---

* Iliad. *Α*. v. 234—239.

---

[1] „Wahrlich, bei diesem Zepter, das niemals Blätter und Zweige
Wiedererzeugt, seitdem es den Stamm im Gebirge verlassen,
Und nie wieder ergrünt, denn ringsum schälte das Erz ihm
Blätter und Rinde hinweg; jetzt tragen es hier in den Händen
Edle vom Volk der Achäer, die richtenden, welche die Satzung
Aufrechthalten des Zeus."

[2] Aus der Mitte, aus der großen Masse.

desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohlpolieret und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was tut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mitnichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.*

— — — Τοξον ἐΰξοον, ἰξαλου αἰγος
Ἀγριου, ὁν ῥα ποτ' αὐτος, ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκησι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ' ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ·
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων,
Παν δ' εὐ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην[1].

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer innehat, in Menge beifallen[2].

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß aufeinanderfolgend, sie sind auch willkürlich; und als

---

* Iliad. Δ. v. 105—111.

---

[1] — — — „den Bogen, geschnitzt von des kletternden Steinbocks
Schönem Gehörn, dem er selbst die Brust von unten getroffen,
Als er sprang vom Felsen; er wartete lauernd im Anstand
Und durchschoß ihm die Brust, daß rücklings am Fels er hinabfiel.
Sechzehn Handbreit waren vom Haupt ihm die Hörner gewachsen:
Diese schnitzt' und verband der hornarbeitende Künstler,
Glättete alles genau und beschlug's mit goldener Krümmung."

[2] Einfallen.

willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen nebeneinander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß und gegenteils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr: da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinander folgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, inwieferne Körper nach ihren Teilen nebeneinander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem

Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wieviel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.*

Dort ragt des hohe Haupt vom edlen Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder[2] selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold[3], in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut[4], gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.

* S. des Herrn v. Hallers „Alpen"[1].

[1] Vers 381—400 aus Albrecht von Hallers (1708—77) beschreibendem Gedichte „Die Alpen" (1729). — [2] „Gentiana foliis amplexicaulibus floris fauce barbata" (Gentiana lutea *L.*). — [3] Tausendgüldenkraut (Erythraea). — [4] Löwenmaul (Antirrhinum).

Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein[1].
Smaragd und Rosen[2] blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide[3].

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zustatten kömmt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur: wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilet scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins[4] zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderei ganz matt und düster sein würde"?* Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein

* Breitingers „Kritische Dichtkunst", T. II, S. 407[5].

[1] Die schwarze Meisterwurz (Astrantia major). — [2] Wilder Rosmarin (Ledum palustre) und eine andere Ledum-Art. — [3] Das Leimkraut (Silene acaulis), „womit oft ganze große Felsen, wie mit einem Purpurmantel, weit und breit überzogen sind" (Haller). — [4] Auf einmal. — [5] Johann Jakob Breitingers (1701—76) „Critische Dichtkunst, worinnen die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersuchet ... wird" erschien in Zürich 1740. Lessing hat daraus das Haller-Zitat entlehnt, wie eine Abweichung im Wortlaut ergibt.

verwäbet[1] hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feichtem[2] Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum[3] wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen[4] der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kömmt und, indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird.

---

[1] Wohl auf angenommener Verwandtschaft mit „wabern, wafern“ beruhend, sprachgeschichtlich falsche Form. — [2] Sonst nicht belegte Nebenform zu „feucht“. — [3] Jan van Huysum (1682—1749), angesehener holländischer Blumenmaler. — [4] Schilderungen mit Worten.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat und nur auf deutliche und soviel möglich vollständige Begriffe gehet, können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische[1] Dichter (denn da, wo er dogmatisieret, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda[2].

Oder ein schönes Füllen:

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga:
Luxuriatque toris animosum pectus[3] etc.*

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüch-

* Georg. lib. III. v. 51 et 79.

[1] Didaktische, lehrende.

[2] — — — —„Trotzigen Ansehns
Sei die Kuh, unzierlich ihr Haupt und mächtig der Nacken,
Der auch tief zu den Beinen vom Kinn die Wampe herabhängt;
Lang die Seite gestreckt, die unendliche; alles gewaltig;
Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
Auch mißfalle mir nicht, die mit sprenkelnder Weiße hervorscheint,
Oder dem Joche sich sträubt und manchmal droht mit dem Horne,
Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt und erhabenen Wuchses,
Und die im Gange die Spur mit der Spitze des Schweifes zerfeget."

[3] — — — — „Hochragenden Halses
Ist es und feineren Haupts, dünnbäuchig und fleischigen Rückens;
Und vollmuskelig strotzt ihm die mutige Brust" 2c.

tigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den obenerwähnten Homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Sukzessives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. „Wenn der poetische Stümper", sagt Horaz, „nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen."

— — — — Lucus et ara Dianae
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros
Aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus[1].*

Der männliche Pope[2] sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedichte für ein Gastgebot auf lauter Brühen**. Von dem Herrn von

---

* De A. P. v. 16. — ** „Prologue to the Satires", v. 340.

That not in fancy's maze he wander'd long,
But stoop'd to truth and moraliz'd his song[3].

Ibid. v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure description held the place of sense[4]?

Die Anmerkung, welche Warburton[5] über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. „He uses *pure* equi-

---

[1] — — — — „Wenn Hain und Altar der Diana
Und des beschleunigten Bachs Umlauf durch lachende Felder
Oder der Rheinstrom auch und ein Regenbogen gemalt wird."

[2] Alexander Pope (1688—1744), englischer Dichter. — [3] „Daß er nicht im Irrgarten der Phantasie lange wandere, sondern der Wahrheit huldige und seinem Liede einen moralischen Inhalt gäbe." — [4] „Wer könnte sich daran stoßen, solange reine Beschreibung die Stelle des vernünftigen Inhalts einnimmt?" — [5] William Warburton (1698—1779) gab in London 1751 Popes Werke mit reichen Erläuterungen heraus.

Kleist[2] kann ich versichern, daß er sich auf seinen „Frühling" das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan[3] hineinzulegen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung auf geratewohl bald hier, bald da gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und aufeinanderfolgen lassen wolle. Er würde zugleich das getan haben, was Marmontel[4], ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner[5] „Eklogen"[6], mehrern deutschen Dichtern geraten hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.*

---

vocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true character of descriptive poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination ist to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in description, is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made te represent and illustrate the noblest objects in nature[1]." Sowohl der Dichter als Kommentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der einen ebenso nichtig als von der andern erscheinet. — * „Poétique Françoise", T. II. p. 501. „J'écrivois ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu; et s'ils parviennent à donner plus

---

[1] „Er gebraucht das Wort Pure doppelsinnig, um entweder ‚rein' oder ‚leer' zu bezeichnen; und er hat in diesem Vers angegeben, was er für den wahren Charakter der sogenannten beschreibenden Poesie hält. Eine Dichtung nach seiner Ansicht, so unsinnig als ein Gastgebot auf lauter Brühen. Der Nutzen einer schildernden Phantasie ist es, daß sie dem gesunden Menschenverstand Licht und Schmuck verleihen kann, so daß ihre Anwendung bei der Beschreibung allein sich mit dem Vergnügen vergleichen läßt, das man Kindern mit den glitzernden Farben eines Prismas macht, das bei mäßigem Gebrauch und kunstgerechter Anwendung die edelsten Naturgegenstände zum Vorschein bringen und erklären helfen kann." — [2] Ewald von Kleist (1715 bis 1759), der vertrauteste Freund Lessings, berühmt vor allem durch das hier genannte beschreibende Gedicht „Der Frühling" (1749). — [3] Eine Folge von Situationen. — [4] Jean François Marmontel (1723—99) kritisierte in der „Poétique française" (1763) die Größen der französischen Literatur. — [5] Kleists. — [6] Hirtengedichte.

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli[2] den Raub der Sabinischen Jungfrauen und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein lüderliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen, heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche

au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre[1]."

[1] „Ich schrieb diese Betrachtungen nieder, ehe die Versuche der Deutschen in dieser Dichtungsart (dem Hirtenidyll) bei uns bekannt waren. Sie haben ausgeführt, was ich dachte, und wenn sie dazu kommen, sich mehr auf das Moralische und weniger auf die Einzelheiten der Ausmalung greifbarer Dinge zu legen, so werden sie Ausgezeichnetes in dieser Art leisten, die reicher, weiter, fruchtbarer und unendlich natürlicher und moralischer ist als das galante Schäfergedicht." — [2] Francesco Mazzola oder Mazzuola, genannt Parmeggiano (1503—40), ist namentlich durch den „Bogenspannenden Amor" im Wiener Museum bekannt. Das hier genannte Gemälde ist verschollen, soll aber in einer Lessing bekannt gewesenen Kupferstichsammlung nachgebildet sein.

ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht[1] nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung[2] oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs[3] über die Draperie des Raffaels macht*. „Alle Falten", sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewichte oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raffael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmet." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Teil des Gewands, welcher auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so gibt es keinen Augen-

* „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei", S. 69.

[1] Hinsicht. — [2] Wendung, Stellung. — [3] Raphael Mengs (1728—79), in seiner Zeit als Maler und Kunsttheoretiker weit überschätzt, auch von Winckelmann, dem die hier angeführte, in Zürich 1762 erschienene Schrift gewidmet war.

blick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfodert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes. Demohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu tun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wann es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff oder das hohle Schiff oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzet: *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα**, runde, eherne, achtspeichichte Räder. Auch das vierte: *ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον***, ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler

---

* Iliad. *E.* v. 722. — ** Iliad. *M.* v. 294.

die zwei verschiednen Augenblicke so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können, so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zustatten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension[1] ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als[2] die französische, welche z. E. jenes *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erzt waren und acht Speichen hatten", drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier[3] oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in ebenso kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachahmen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichichten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedne Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein schwankes, verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichichte". So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn und kann ihn nur selten

---

[1] Verzögerung. — [2] Wie. — [3] Vgl. S. 24 dieses Bandes, Anm. 2.

ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto[1] stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichicht. Allein in diesem statu kommen unsere Adjektiva völlig mit den Adverbiis überein und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädizieret[2] wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor alters als ein Lehrer der Malerei* betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen nebeneinander dem Dichter nicht vergönnet sein soll? Und dieses Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nehmlich das Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten

* Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri[3] apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401[4].

[1] Undekliniert. — [2] Ausgesagt (vgl. „Prädikat"). — [3] Dionysius von Halikarnaß, Zeitgenosse des Augustus, war angeblich Verfasser einer Lebensbeschreibung des Homer. — [4] Die „Opuscula mythologica, ethica et physica" (Cambridge 1671) des Thomas Gale (1636—1702) enthalten eine Ausgabe der zitierten Homerbiographie.

aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen[1] die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erzte hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Äneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkelere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne[2] hier das meiste*. Wenn ihn aber dieses ent-

* Ich finde, daß Servius[3] dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: „Sane interest inter hunc et Homeri clypeum; illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem[4]“ (ad v. 625. lib. VIII. Aeneid.). Und warum dieses? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Äneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella[5]

[1] Lessing denkt an getriebene Arbeit. — [2] Durch die Hinweise auf die spätere römische Geschichte in der „Äneis“ sollte dem Kaiser Augustus geschmeichelt werden. — [3] Vgl. S. 76 dieses Bandes, Anm. 1. — [4] „Es ist allerdings ein Unterschied zwischen diesem Schild und dem des Homer; denn dort wird alles einzelne beschrieben, während es gemacht wird, hier aber lernt man es nach Vollendung des Werkes kennen: denn hier empfängt auch Äneas erst die Waffen und betrachtet sie dann; dort werden sie von der Thetis zu Achilles gebracht, nachdem alles beschrieben worden ist.“ — [5] Virgil, „Äneis“, 8. Gesang, V. 628 f.:

— — „Alles Geschlecht, das entblühn einst
Wird von Askanius' Stamm, und die Reihe durchfochtener Kriege“.

schuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr ebendie, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Zyklopen überhaupt gezeiget,

Ingentem clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum versantque tenaci forcipe massam[3].*

---

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: „Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere[1].“ Da Virgil nur etwas Weniges von dem non enarrabili texto clypei[2] beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst tun, sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Räsonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen? — * Aeneid. lib. VIII. 447—54.

---

[1] „Virgil handelt deshalb verständig, da schwerlich in derselben Zeit, in der die rasch vorschreitende Beschreibung gegeben wurde, das Werk selbst so gefördert worden wäre, daß es mit der Darstellung Schritt halten konnte.“ — [2] „Unerzählbare Darstellung auf dem Schilde.“

[3] „Einen gewaltigen Schild entwirft man — — —
— — — Die ziehen mit atmenden Bälgen den Windhauch
Ein und aus, die tauchen das sprühende Erz in des Löschtrogs
Kühlendes Naß. Dumpf hallt von den Amboßschlägen die Felskluft.
Jene sodann, abwechselnd, erheben gewaltig die Arme,
Hämmern im Takt und wenden mit packender Zange die Masse.“

den Vorhang auf einmal niederfallen und versetzt uns in eine ganz andere Szene, von da er uns allmählich in das Tal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Äneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet und bestaunet und betastet und versuchet, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige „Hier ist" und „da ist", „nahe dabei stehet" und „nicht weit davon siehet man" so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Äneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzet und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — rerumque ignarus imagine gaudet[1];

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel[2] vermutlich ebensoviel wissen mußte als der gutwillige Ehemann[3]; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibet die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anders vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Äneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut

[1] „Äneis", 8. Gesang, V. 703. „Und erfreut sich des Bilds, unkundig der Deutung." — [2] Äneas war nach der Sage der Sohn des Anchises und der Venus, sein Sohn Askanius der Stammvater des römischen Geschlechts der Julier, die Römer also die Nachkommen (Enkel) der Venus. — [3] Vulkan, den Venus, wie oft, mit dem Anchises betrogen hat.

kömmt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers tun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig gnug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger[1], Perrault[2], Terrasson[3] und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier[4], Boivin[5] und Pope[6] darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen und in Zuversicht auf ihre gute Sache Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung[7] der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgeteilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst „σακος παντοσε δεδαιδαλμενον“, „ein auf allen

[1] Julius Cäsar Scaliger (1484—1558) in dem erst 1561 gedruckten, für die Renaissancedichtung maßgebenden Werke „Poetices libri VII“. — [2] Charles Perrault (1628—1703) in der „Parallèle des anciens et des modernes“ (1688 bis 1698). — [3] Jean Terrasson (1670—1750) in der „Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où, à l'occasion de ce poëme, on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison et sur les exemples des anciens et des modernes“ (Paris 1715). — [4] André Dacier (1651—1722), der leidenschaftliche Gegner Terrassons, in der Vorrede zu seiner Ausgabe des „Manuel d'Epictète“ (1715). — [5] Jean Boivin de Villeneuve (1649—1724) in seiner ebenfalls gegen Terrasson gerichteten „Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille“ (1715). — [6] Alexander Pope (1688—1744) in seiner Homerübersetzung (1715), Bd. 3: „Observations on the shield of Achilles“. — [7] Angabe.

Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild" nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset*. Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen; sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Gnüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt**:

Λαοι δ' εἰν ἀγορη ἐσαν ἀθροοι· ἐνθα δε νεικος
'Ωρωρει· δυο δ' ἀνδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
'Ανδρος ἀποφθιμενου· ὁ μεν εὐχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' ἀναινετο, μηδεν ἑλεσθαι·
'Αμφω δ' ἱεσθην ἐπι ἱστορι πειραρ ἑλεσθαι.
Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Εἱατ' ἐπι ξεστοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ' ἐδικαζον.
Κειτο δ' ἀρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα[3] —

so, glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels

* „— Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem[1]." Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.[2] — ** Iliad. Σ. v. 497—508.

[1] „Der Schild, auf dessen hervortretendem Rande er die Amazonenschlacht trieb, auf dem vertieften Teile aber den Kampf der Götter und der Giganten." — [2] Vgl S. 26 dieses Bandes, Anm. 2.

[3] „Viel Volk drängte sich auch auf dem Markt. Dort hatte sich Hader
Zwischen zwei Männern erhoben; sie haderten wegen der Sühnung
Eines erschlagenen Manns. Es beteuerte dieser dem Volke,
Alles hab' er bezahlt; ihm leugnete jener die Zahlung.
Beide nun heischten des Streits Austrag vor dem kundigen Richter,

über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Totschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zunutze machen; entweder den Augenblick der Anklage oder der Abhörung der Zeugen oder des Urtelspruches, oder welchen er sonst vor oder nach oder zwischen diesen Augenblicken für den bequemsten[1] hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant[2] wie möglich und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll und nicht gänzlich verunglücken will, anders tun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei[3], und ihre Werke werden einander alsdenn am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurteilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des geteilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen,

---

Beiderseitig ermuntert von beifallschreienden Haufen.
Doch Herolde bezähmten die Schreienden. Aber die Alten
Saßen im heiligen Kreis auf schöngehauenen Steinen;
Und in die Hände den Stab hellstimmiger Herolde nehmend,
Standen sie auf nacheinander und sprachen wechselnd ihr Urteil.
Mitten im Kreis auch lagen da zwei Talente des Goldes —"

[1] Geeignetsten. — [2] Bezeichnend, sonst „fruchtbar". — [3] Gleich.

und die Äußerungen der Schiedesrichter sind Dinge, die aufeinanderfolgen und nicht nebeneinander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu[1] in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute[2] darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt* in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es ebensowohl in zwölfe teilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse, so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem „*ἐν μεν ἐτευξε*[3]“ oder „*ἐν δε ποιησε*[4]“ oder „*ἐν δ' ἐτιϑει*[5]“ oder „*ἐν δε ποικιλλε Ἀμφιγυηεις*[6]“ anfängt**. Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welchen der Dichter mit anzugeben keinesweges

* v. 509—540. — ** Das erste fängt an mit der 483ten Zeile und gehet bis zur 489ten, das zweite von 490—509, das dritte von 510—540, das vierte von 541—549, das fünfte von 550—560, das sechste von 561—572, das siebende von 573—586, das achte von 587—589, das neunte von 590 bis 605 und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, „*ἐν δε δυω ποιησε πολεις*[7]“, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonders Gemälde sein muß.

[1] Wirklich, in der Tat. — [2] Dem Begriff nach. — [3] „Dort bildete er.“ — [4] „Dort machte er.“ — [5] „Dorthin setzte er.“ — [6] „Dort bildete der Hinkende“ (Vulkan). — [7] „Dort aber machte er zwei Städte.“

gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren hier an ihm nichts auszusetzen, aber in der Tat auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz besonders zu tun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutigestages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast, Perspektiv, die drei Einheiten[1]: alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zufolge guter, glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten im stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich, weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urteilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen und z. E. die Gemälde eines Polygnotus[2] noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen

---

[1] Die von Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" breit behandelten Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung nach der angeblich den Griechen entlehnten französischen Kunstlehre. — [2] Polygnot schuf um 450 v. Chr. die berühmten, von Pausanias (vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4) beschriebenen Gemälde in der Lesche (Wandelhalle) zu Delphi und der Poikile (Bilderhalle) zu Athen.

Schildes bestehen zu können glaubt[1]. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen*, waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnet**. „Homer", sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angibt. Er bemerkt z. E., daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden. Was er von dem mit Herden und Hütten und Ställen übersäeten Tale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen be-

* Phocic. cap. XXV–XXXI. — ** Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) in der Grundsprache anführen: „That he was no stranger to aerial perspective, appears in his expresly marking the distance of object from object: he tells us[2]" etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial perspective, die Luftperspektiv (perspective aérienne), ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu tun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

[1] Lateinische Satzkonstruktion mit dem Accusativus cum infinitivo. — [2] „Daß ihm die Luftperspektive nicht fremd war, geht daraus hervor, daß er uns ausdrücklich den Abstand der Gegenstände voneinander bezeichnet: er sagt uns" usw.

stimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hintereinander zu stehen scheinen sollten, übereinander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vodersten und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnötigerweise trennet. Die doppelte Szene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward, erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Szenenmalerei[1] gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Altertümern des Herkulaneums[2] so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektiv finden, als man itzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde*.

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf**.

* „Betrachtungen über die Malerei"[3], S. 185. — ** Geschrieben im Jahr 1763.

[1] Malerei der Theaterdekorationen. — [2] Herkulaneum, richtig Herculanum, die Nachbarstadt Pompejis, 1719 wieder entdeckt. Der Zusatz des Artikels scheint zu beweisen, daß Lessing sie für ein einzelnes Gebäude, wohl ein Heiligtum des Herkules, hielt. — [3] Von Christian Ludwig von Hagedorn (Leipzig 1762).

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders[1] einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfodert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinanderliegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration[2] auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner[3]; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert[4] haben!

Schon ein Constantinus Manasses[5] wollte seine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm

[1] Nämlich überhaupt. — [2] Aufzählung. — [3] „Ilias“, 2. Gesang, V. 671 f.:
„Nireus, schöner wie sonst kein Mann von Ilias herzog,
Rings im Danaervolk, nach dem tadellosen Achilleus.“
[4] Geschwelgt. — [5] Griechischer Mönch des 12. Jahrhunderts, der eine Weltchronik geschrieben hat.

für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie töricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese*:

* Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Frau Dacier[1] war mit diesem Porträt des Manasses, bis auf die Tautologieen, sehr wohl zufrieden: „De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas[2].“ (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Meziriac[3] („Comment. sur les Epitres d'Ovide“, T. II. p. 361.) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius[4] und Cedrenus[5] von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: „notam inter duo supercilia habentem“. Das war doch wohl nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französin[6] ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meinesteiles halte ich das Wort nota[7] hier für verfälscht und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσοφρυον*[8] und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (Junius[9] de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet noch völlig ineinander verwachsen; sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. 28.):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Ἐχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Τι λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην[10].

[1] Vgl. S. 24 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] „Über die Schönheit der Helena schreibt von allen am besten Constantinus Manasses, bis auf die Wiederholungen.“ — [3] Claude Gaspard Bachet, Sieur de Meziriac (1581—1638) erwarb seinen Ruf vor allem durch die kommentierte Übersetzung „Epitres d'Ovide“ (1626). — [4] Bei Homer Priester des Hephaistos; angeblicher Verfasser einer aus dem 8. Jahrhundert n. Chr. stammenden lateinischen Geschichte des Untergangs Trojas. — [5] Georgios Kedrenos (um 1100), Verfasser einer Weltgeschichte. — [6] Madame Dacier. — [7] Mal. — [8] „Furche zwischen den Augenbrauen.“ — [9] Vgl. S. 27 dieses Bandes, Anm. 2. — [10] „Anacreontea“ (herausgegeben von Rose), Ode 16:

„Laß die Bogen dann der Brauen
Sich nicht trennen, nicht verbinden,
Sondern, wie bei ihr, gelinde
Ineinander sich verlieren;
Dunkel wölbe sich die Wimper.“

Ἠν ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρουστατη,
Εὐπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ἑλικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιστον, αὐτοχρουν,
Ἐβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη,
Ὡς εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ἑλενην χρηματιζειν[9]. — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude auf-

---

Nach der Lesart des Pauw[1], obschon auch ohne sie der Verstand[2] der nämliche ist und von Henr. Stephano[3] nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann anstatt des Wortes notam lesen? Vielleicht moram? Denn soviel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora[4],

wünschet sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius[5] sehr wohl erklärt: „Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi[6].“ So heißen auch bei ebendemselben Dichter lacertorum morae[7] soviel als juncturae[8] (Schroederus ad. v. 762. Thyest).

---

[1] Jan Cornelius de Pauw (gest. 1749) gab 1732 die „Anakreontea“ heraus. — [2] Sinn. — [3] Henricus Stephanus (1528—98), der berühmte französische Buchdrucker und Philolog, gab 1554 als der erste die „Anacreontea“ mit lateinischer Übersetzung heraus. — [4] „O daß ich als das ruhelose Hemmnis der Berge daläge.“ — [5] Johann Friedrich Gronov (1611—71), Herausgeber der Tragödien des Seneca. — [6] „Er wünscht mitten zwischen den beiden Symplegaden [zwei Klippen an der Mündung des Bosporus ins Schwarze Meer] zu liegen, gleichsam ihre Verzögerung, ihr Hemmnis, ihr Riegel, der sie aufhält, ihnen verwehrt, sich ganz eng zu vereinigen oder minder auseinanderzuweichen.“ — [7] „Der Raum zwischen den Oberarmen.“ — [8] Verbindungen. —

[9] „Schön erschien das Weib, an Farbe schön, die Augenbrauen schön,
Schön die Wangen, schön das Antlitz, groß das Auge, weiß die Haut,
Leichtbewegt die Wimper, voller Liebreiz ganz, der Grazien Sitz,

geführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse[1] eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert*:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che più risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi a riguardar, a mover parchi,
Intorno a cui par ch' Amor scherzi e voli,
E ch' indi tuta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

---

* „Orlando Furioso", Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Über ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zween schwarzen, äußerst feinen

---

Weiß die Arme, üppig blühend in der Schönheit vollem Strahl,
Glänzend weiß das Antlitz, rosig angehaucht das Wangenpaar,
Anmutsvoll das Angesicht, das Auge reizend, jugendfrisch:
Strahlend, ohne Künsteleien, in der eignen Schönheit Glanz,
Weiß und zart, doch überflogen von der Rose Feuerglut,
Wie wohl Elfenbein erglänzet, das in Purpur man getaucht;
Lang der Nacken, weiß und blendend, drum man fabelnd sich erzählt,
Daß von Schwänen einst geboren sei die schöne Helena."

[1] Bürgerliche Verse, dem Sinne nach soviel wie „Knittelverse", katalektische jambische Trimeter ohne Beachtung der Quantität.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, è'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe e pur d'avorio fatte
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Bögen glänzen zwei schwarze Augen oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Tälern, mit seinem eigentümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwo Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwo zarte, von Helfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet. (Die übrigen Teile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urteilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloßstand, übereinstimme.) Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Übersetzung des Herrn Meinhardt in dem „Versuche über den Charakter und die Werke der besten Ital. Dicht.", B. II, S. 228[1].)

---

[1] Vgl. Lessings Besprechung dieses Buches in den „Literaturbriefen" (Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 131 ff., Nr. 66).

Monstran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums[1]: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht tut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce[2], in seinem „Gespräche von der Malerei", läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen*; ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde[3]. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß

* („Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino", Firenze 1735, p. 178.) „Se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori[4]." —

[1] Der Palast Satans im ersten Gesang von Miltons „Verlorenem Paradies", die zitierte Stelle steht V. 748 f. — [2] Lodovico Dolce (1508—66) ließ in seinem „Dialogo della Pittura" (Venedig 1557) den berüchtigen Pietro Aretino (1492—1557) als Hauptredner auftreten. — [3] Eines dichterischen Gemäldes, das kein Bild für den Maler liefert. — [4] „Wenn die Maler mühelos ein vollkommenes Beispiel einer schönen Frau finden wollen, so sollen sie jene Stanzen des Ariost lesen, in denen er wundersam die Schönheit der Fee Alcina beschreibt, und sie werden zugleich sehen, wie sehr die guten Dichter auch zugleich Maler sind."

sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte grade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset*. Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,

als den vollkommensten Koloristen, als einen Tizian, zeigen**. Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget***. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezo il viso scende,

---

* (Ibid.) „Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice[1].“ — ** (Ibid. p. 182.) „Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano[2].“ — *** (Ibid. p. 180.) „Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del poetico. Da che si può ritrar, che 'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle sue pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che

---

[1] „Was die Proportion betrifft, so gibt der geniale Ariost die beste an, welche die Hände der ausgezeichnetsten Maler bilden können, indem er das Wort ‚Kunsterfahrne‘ gebraucht, um den Fleiß zu bezeichnen, den der gute Künstler haben muß.“ — [2] „Hier koloriert Ariost, und in dieser Kolorierung zeigt er, daß er ein Tizian ist.“

das Profil jener alten griechischen und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden*. Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte, anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto et di larghezza angusta:

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts und

---

risplendano, come l'oro[1]." Was Dolce in dem Nachfolgenden aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet[2]. Ich rede an einem andern Orte davon. — * (Ibid., p. 182.) „Il naso, che discende giu, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche[3]."

---

[1] „Ariost konnte ebenso, wie er ‚blondes Haar' sagte, ‚goldnes Haar' sagen, aber es schien ihm vielleicht, daß es allzu poetisch gewesen wäre. Daraus kann man abnehmen, daß der Maler das Gold nachahmen und nicht, wie die Miniaturmaler tun, auf seinen Gemälden anbringen soll, so daß man sagen könne: diese Haare sind nicht von Gold, aber sie scheinen wie Gold zu glänzen." — [2] Athenäus (um 200 n. Chr.) läßt im „Deipnosophisten", Buch 13, S. 663, den Jon berichten, daß Sophokles dem Dichter die Anwendung anderer Darstellungsmittel körperlicher Eigenschaften als dem Maler zugestand. Lessing ist darauf nicht mehr zurückgekommen. — [3] „Die Nase, welche herabsteigt, indem er an jene Formen der Nasen dachte, die man an den Bildern der schönen antiken Römerinnen sieht."

empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtstun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido[1]. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

> Tandem progreditur — — — —
> Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
> Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
> Aurea purpuream subnectit fibula vestem[2].*

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler[3] zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt“: so würde Virgil antworten: „Es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls[4] zergliedert**. Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt, einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion[5] des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks und nimmt

* Aeneid. IV. v. 136. — ** Od. XXVIII. XXIX.

[1] Die wunderschöne Dido. —
[2] „Endlich tritt sie hervor — —
Schön in Sidonergewand mit farbiger Borte gekleibet;
Lauteres Gold ihr Köcher, in Gold geknotet das Haupthaar,
Und von goldener Schnalle geschürzt ihr purpurnes Jagdkleid.“
[3] Angeblich Apelles. — [4] Der Geliebte Anakreons. — [5] Anleitung.

ebendaher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheinet. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἀπεχει· βλεπω γαρ αὐτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις[1].

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so ineinander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐστω,
Τον Ἀδωνιδος παρελθων,
Ἐλεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ἑρμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Ἀπολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον[2].

So weiß auch Lucian[3] von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schön-

---

[1] „Doch genug! Schon steht sie vor mir!
Nächstens wirst du, Bild, auch reden."

[2] „Unterm Kinn, da schließe zierlich,
Wie ihn nicht Adonis hatte,
Elfenbeinen sich der Hals an.
Gib ihm Brust und beide Hände
Von der Maja schönem Sohne,
Leih ihm Polydeukes' Schenkel,
Bauch und Hüften ihm vom Bakchos. — —
Und gib diesem Phöbus auf, mir
Den Bathyll daraus zu bilden."

[3] Der Grieche **Lukianos**, der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebte, schrieb die „Bilder", in denen er unter anderem die Panthea aus Smyrna, eine Geliebte des Kaisers Lucius Verus, schilderte.

sten weiblichen Bildsäulen alter Künstler*. Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zuviel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen[2] muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme** und schönes Haar*** gehabt; eben der Dichter weiß demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern†:

Οὐ νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Ἀχαιους
Τοιῃδ' ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αἰνως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν[3].

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Tränen kostet?

---

* *Εἰκονες*, § 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz[1]. — ** Iliad. *Γ*. v. 121. — *** Ibid. v. 329. — † Ibid. v. 156—158.

---

[1] Johann Friedrich Reitz (1695—1778), „Luciani opera" (Amsterdam 1743). — [2] Hinter ihr zurückbleiben.

[3] „Niemand table die Troer und hellumschienten Achaier,
Daß sie um solch ein Weib so lang' ausharren im Elend!
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht diese von Ansehn!"

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet[1], als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisieret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia[2] Teil vor Teil zeiget:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur[3]!

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit tut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich

---

[1] In einem der Fragmente ihrer Lieder („Poetae lyrici“ ed. Bergk No. 2). Die Stelle lautet:

Meine Zunge erstarrt, ein leichtes Feuer
Strömt mir durch den Körper, die Augen brechen,
Vor den Ohren braust mir's, kalter Angstschweiß
Decket die Glieder,
Zittern herrscht in allen Gebeinen, Blässe,
Mehr als Lilienbläss', überzieht die Wangen,
Wenig, wenig fehlet nur, so sink' ich
Sterbend zu Boden.

[2] Richtig Corinna. Lessing verwechselt sie mit der Geliebten Catulls. — [3] Ovid, „Amores“ I, 5:

„Was für Schultern und was für Arme nun sah und berührt' ich!
Und wie bot sich dem Druck schwellend des Busens Gestalt!
Unter der schmächtigen Brust wie maßvoll senkte der Leib sich,
O wie jugendlich schlank Schenkel und Hüfte sich wölbt.“

einzigen Figur der Helena, die nackend dastand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona[1] malte*.

Man vergleiche hiermit, wundershalber[4], das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Szene ist über einem von den Toren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführet und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? „Turpe senilis amor[5]"; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ᾽, ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ᾽ ἡμιν τεκεεσσι τ᾽ ὀπισσω πημα λιποιτο[6].

* Val. Maximus[2] lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass[3]. Art. Rhet. cap. 12. *περι λογων ἐξετασεως*.

[1] Die Einwohner von Kroton in Bruttium. — [2] Vgl. S. 32 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] Vgl. S. 137 dieses Bandes, Anm. 3. — [4] Der Merkwürdigkeit halber. — [5] Ovid, „Amores", 1. Buch, Nr. 9, Vers 4: „Schmachvoll ist Liebe der Greise."

[6] „Aber, wie reizend sie ist, doch schiffe sie wieder nach Hause,
Ehe sie uns und den Kindern dereinst noch werde zum Unheil."

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke[1], wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer gibt ihr denselben ausdrücklich:

Αὐτικα δ᾽ ἀργεννῃσι καλυψαμενη ὀθονῃσιν
Ὡρματ᾽ ἐκ θαλαμοιο[2] — — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, soweit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: „Hélène couverte d'un voile blanc[3]"), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden[4] Träne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern

---

[1] Narren.

[2] „Schnell, in den Schleier gehüllt von silberfarbener Leinwand
Eilte sie aus dem Gemach" — — —

[3] „Helena, bedeckt mit einem weißen Schleier." — [4] Bereuenden.

so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit: das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor alters ohnstreitig fleißiger gelesen als itzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten*. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf**. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß

* Fabricii[1] biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345. — ** Plinius sagt von dem Apelles (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.[2]): „Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis[3].“ Nichts kann wahrer als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist als der Poesie. Das sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana gibt? Mitnichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. ζ v. 102—106.):

Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα
Ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον
Τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς ἐλάφοισι·

[1] Vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 1. — [2] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] „Er malte auch Diana unter einem Chore opfernder Jungfrauen: wodurch er über den Homer triumphiert zu haben scheint, der dasselbe beschreibt.“

weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, solange sich noch

---

Τῃ δε θ' ἁμα Νυμφαι, κουραι Διος Αἰγιοχοιο,
Ἀγρονομοι παιζουσι[1] — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium[2], er wird venantium[3] oder etwas ähnliches geschrieben haben; vielleicht sylvis vagantium[4], welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefähr hätte. Dem *παιζουσι* beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 498.):

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros[5] — —

Spence[6] hat hierbei einen seltsamen Einfall („Polymetis“, Dial. VIII. p. 102.): „This Diana“, sagt er, „both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil or Apelles or Homer as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion[7].“ In einer Anmerkung fügt er hinzu: „The expression of *παιζειν*, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of *choros exercere* in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods[8].“ Spence will nämlich jene feierliche Tänze verstanden wissen,

---

[1] „So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Über Taygetos' Höhn und das Waldgebirg' Erymanthos,
Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
Und es umtanzen sie spielend die flurbewohnenden Nymphen,
Töchter des Ägiserschütterers Zeus“; — —

[2] Opfernden. — [3] Jagenden. — [4] „In den Wäldern umherstreifenden.“ —

[5] „Wie an Eurotas' Gestad' und wie auf den Höhen des Cynthus
Artemis führet den Reih'n“ — —

[6] Vgl. S. 71 dieses Bandes, Z. 17. — [7] „Diese Diana, sowohl im Gemälde als in den Beschreibungen, war die Jägerin Diana, ob sie gleich weder bei Virgil noch bei Apelles oder Homer als mit ihren Nymphen jagend dargestellt wurde, sondern als mit ihnen mit jener Art von Tänzen beschäftigt, welche von den Alten als sehr feierliche Handlungen der Andacht angesehen wurden.“ — [8] „Der Ausdruck *παίζειν* [spielen], der bei dieser Gelegenheit von Homer gebraucht wird, ist kaum dem Begriff des Jagens angemessen, wie jenes choros exercere [Reihentänze anstellen] des Virgil von den religiösen Tänzen der Alten verstanden werden muß, weil das Tanzen nach der Ansicht der alten Römer selbst für Männer unanständig war, wenn es öffentlich geschah, es müßte denn die Art von Tänzen gewesen sein, welche zu Ehren des Mars oder Bacchus oder irgendeiner andern Gottheit im Gebrauch waren.“

die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren als irgendein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß

---

welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch Plinius das Wort *sacrificare:* „It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word *sacrificare* of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind[1]." Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: exercet Diana choros[2]. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. IV, lib. I):

Iam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede[3] — —

waren dieses auch heilige, gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

---

[1] „Infolgedessen gebraucht Plinius, indem er von Dianas Nymphen spricht, gerade bei dieser Gelegenheit das Wort ‚opfern', welches ihre Tänze als religiöser Art genau kennzeichnet." — [2] „Diana führt die Chöre an."

[3] „Schon führt Cytherea die Reihen bei Lunens heller Fackel,
Die Grazien, umfaßt von Nymphen, schlagen
Wechselnden Tritts voll Anmut den Boden" — —

die Artisten verschiedene ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen*:

Ἠ, και κυανεῃσιν ἐπ' ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Ἀμβροσιαι δ' ἀρα χαιται ἐπεῤῥωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν δ' ἐλελιξεν Ολυμπον[1]·

ihm bei seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum[2], gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und ebenso erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben läßt. Soviel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wieviel Ausdruck in den Augenbraunen liege, „quanta pars animi[3]“ ** sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches[4] Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron[5] war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt***, und nach eben-

---

* Iliad. *Α*. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7. — ** Plinius lib. XI. sect. 51. p. 616. Edit. Hard. — *** Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. „Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset[6].“

---

[1] „Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympos.“

[2] „Fast vom Himmel selbst herabgeholt.“ — [3] „Ein wie großer Teil des Wesens eines Menschen.“ — [4] Ambrosisch ist bei Homer zunächst (nach der Unsterblichkeit gewährenden Ambrosia) Attribut der Götter und ihres Besitzes, dann aber alles Große und Schöne. — [5] Bildhauer, ein älterer Mitschüler des Phidias. — [6] „Er scheint die Körper genau, den seelischen Ausdruck aber nicht dargestellt zu haben, auch Kopf- und Barthaar nicht korrekter geschildert zu haben als die primitiven Alten.“

demselben war Pythagoras Leontinus[1] der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervortat*. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth[3] über den Apollo zu Belvedere anmerkt**. „Dieser Apollo", sagt er, „und der Antinous[4] sind beide in ebendemselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeiget, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen[5] Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was itzo gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi[6], einer der größten italienischen Maler, scheinet ebendieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches itzo in England ist[7]) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasqualini[8] krönet, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheinet. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an

* Ibid. „Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius[2]." — ** „Zergliederung der Schönheit", S. 47, Berl. Ausg.

[1] Vgl. S. 34 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] „Er war der erste, der Muskeln und Adern wiedergab, auch das Haar genauer." — [3] William Hogarth (1697 bis 1764), englischer Maler, Radierer und Kunsttheoretiker. Dessen „Zergliederung der Schönheit" wurde von Lessings Vetter Mylius 1754 ins Deutsche übersetzt und von Lessing in der „Berlinischen privilegierten Zeitung" mit größter Zustimmung angezeigt. — [4] Der sogen. Antinous vom Belvedere ist ein Hermes. — [5] Gewöhnlichen, nicht besonders feinfühligen. — [6] Römischer Maler (1598—1661). — [7] Das Bild ist nach dem Original (in der Sammlung Farnese in London) von Strange gestochen. — [8] Wahrscheinlich ein Kastrat der päpstlichen Kapelle.

einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden; sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen gibt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor[1] die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen*:

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμους,
Ἀμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Ὀδυσσευς.

„Wann beide standen, ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beide saßen, war Ulysses der ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

---

* Iliad. Γ. v. 210. 11.

---

[1] Der trojanische Gastfreund des Odysseus und des Menelaus.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert und sie nach ihren Teilen nebeneinander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente[1] nicht ebensowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst[2] nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert*. Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall[3] und zu schneidend sein muß, daß die Opposita[4], um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich ineinander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Äsop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze[5], das *Γελοιον*[6] seiner lehrreichen

* „Philos. Schriften des Herrn Moses Mendelssohn", T. II, S. 23.

[1] Aufzählung ihrer Bestandteile. — [2] An und für sich. — [3] Mittel- und niederdeutsche Form von „grell". — [4] Entgegengesetzte Farben. — [5] Albernes Gewäsch der mittelalterlichen Klostergelehrten. — [6] Lächerliche.

Märchen vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen ineinander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope[1] mußte seinen Freunden weit interessanter sein als der schöne und gesunde Wycherley[2] den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebensowenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter, der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget, die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Οὐ φθαρτικον*[3], welches Aristoteles* unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheinet als alle seine Ge-

* De Poetica cap. V.

[1] Vgl. S. 131 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] William Wycherley (1640 bis 1715), englischer Dramatiker, von Lessing in seinen Stücken vielfach benutzt. — [3] „Das Unschädliche.“

brechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber *[1]. Achilles betauert, die Penthesilea getötet zu haben; die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἡτ' ἀφρονα φωτα τιϑησι
Και πινυτον περ ἐοντα[2]. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige[3] mörderische Achilles wird mir verhaßter als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese Tat erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten[4] an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verräterisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgerichte über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im „König Lear", ist kein geringerer Bösewicht als

* Paralipom. lib. I. v. 720—775.

[1] Vgl. S. 53 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Quintus Smyrnäus, „Posthomerica" I, 737: „Welche den Mann sinnlos macht, auch den verständigsten." — [3] Jähzornige. — [4] Nach der Sage war der Großvater des Diomedes der Oheim des Thersites.

Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kömmt es, daß jener bei weitem nicht soviel Schaudern und Entsetzen erwecket als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre*:

Thou, nature, art my goddess, to thy law
My services are bound; wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me,
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as generous and my shape as true
As honest madam's issue? Why brand they us
With base? with baseness? bastardy? base? base?
Who, in the lusty stealth of nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired bed,
Go to creating a whole tribe of fops,
Got 'tween asleep and wake[1]?

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen**:

---

* „King Lear", Act. I. Sc. II. — ** „The Life and Death of Richard III.", Act. I. Sc. I.

---

[1] „Du, o Natur, bist meine Göttin, deinem
Gesetz nur dien' ich. Warum sollt' ich mich
Dem Bann der Satzung fügen und es dulden,
Daß mich der Völker Aberwitz enterbt,
Weil um ein Mondscheindutzend mir ein Bruder
Vorausging? Warum Bastard? warum niedrig?
Da doch mein Gliederbau so fest gefügt,
Mein Geist so adlig, meine Form so echt ist
Wie bei dem Sprößling unsrer Dame Ehrsam?
Warum brandmarkt man uns als unecht? unecht?
Uns, die im wollustvollen Diebstahl der
Natur mehr Korn und Feuergeist empfahn,
Als im verdumpften, trägen, schalen Bett
Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen,
Erzeugt so zwischen Schlaf und Wachen?"

But I, that am not shapted for sportive tricks,
Nor made to court an amerous looking-glass,
I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty,
To strut before a wanton, ambling nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why, I (in this weak piping time of peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a villain[1]!

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht

---

1 „Doch ich, zu Possenspielen nicht gemacht,
Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät,
Vor leicht sich dreh'nden Nymphen mich zu brüsten;
Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig
Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
Daß Hunde bell'n, wo ich vorüberhinke;
Ich weiß in dieser schlaffen Friedenszeit
Mir keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne spähn
Und meine eigne Mißgestalt erörtern.
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese sanft glattmäul'gen Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden!"

ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein[1], welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter*[2] hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht", sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids usw. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Ebendieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesichte, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wennschon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten fehlen[3], die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

---

* „Briefe, die neueste Literatur betreffend", T. V, S. 102.

---

[1] Beschränkt sie sich nur auf. — [2] Moses Mendelssohn. — [3] Verfehlen.

Aristoteles gibt eine andere Ursache an*, warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, „τι ἑκαστον", was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, „ὁτι οὑτος ἐκεινος", daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig[1], das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrigbleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles gibt, zu urteilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Tiere und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid durch die Überzeugung des Betrugs das Schneidende,

* De Poetica cap. IV.

[1] Zufallend, beigesellt, in der philosophischen Terminologie akzidentell, Gegensatz zu „immanent" und, wie hier, zu „permanent"

und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht, ebensowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird[1]. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit[2] und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in sukzessive ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirket nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich

[1] Wenn die Absicht, reizend oder ansehnlich, bedeutsam zu wirken, bei den häßlichen Gestalten zugleich sichtbar wird. — [2] Anziehungskraft, Reiz.

bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke dieser Meinung ist*. Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter[2] zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften", sagt er**, „können auch außer der Nachahmung in der Natur selbst dem Gemüte öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde, sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit

* Klotzii[1] Epistolae Homericae, p. 32 et seq. — ** Ebendaselbst, S. 103.

[1] Christian Adolf Klotz (1738—71), Professor in Halle, der spätere erbitterte Gegner Lessings. Vgl. die „Briefe antiquarischen Inhalts" (Bd. 6 dieser Ausgabe). — [2] Mendelssohn; vgl. S. 175 dieses Bandes, Z. 5 ff.

auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmut lieber ist als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in denselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung, zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren: welche kann ihm näher verwandt sein als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebensowenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters[1], nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu sein glaubet. „Jene beide", sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern[2] nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Assoziation der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, gibt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal

[1] Mendelssohn a. a. O., S. 100. — [2] Nerven.

in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte[1] Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche noch dem Geschmacke noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher[2] das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigen gerühret[3] werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder[4] der Poesie noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vor-

[1] Plattgedrückte Nase, wohl von Winckelmann her übernommen, der das Wort mehrfach gebraucht. — [2] Empfindlicher. — [3] Berührt. — [4] Weder — noch, überflüssige Negation.

stellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach*.

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεθη
Ὑπ᾽ ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἶτ᾽ ἀνω κεχηνοτος
Ἀπο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ἡσθην γαλεωτῃ καταχεσαντι Σωκρατους[1].

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung „Tquassouw und Knonmquaiha" in dem „Kenner", einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield[2] zuschreibet. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe, bis auf den Nabel herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt und enthalte sich des Lachens**!

---

* Nubes v. 169—174. — ** The „Connoisseur", Vol. 1. No. 21. Von der Schönheit des Knonmquaiha heißt es: „He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes

---

[1] „Schüler. Doch neulich ward im tiefsten Denken er gestört
Von einem Wiesel. Strepsiades. Wie denn so? Erzähle mir.
Schüler. Als er des Mondes Wandel jüngst beobachtet
Und zu dem Himmel auf mit offnem Munde sah,
Da ließ vom Dach das Wiesel etwas fallen, und ...
Strepsiades. O köstlich, wie den Sokrates das Wiesel traf!"

[2] Philipp Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield (1694—1773), Staatsmann und Schriftsteller. Nach Drake waren die Verfasser der moralischen Wochenschrift „The Connoisseur", die 1754—56 erschien, Colman und Thornton.

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin*[4] mißfällt zwar

---

dwelt with admiration of the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel[1].“ Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vorteilhaftes Licht zu setzen? „She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with melted grease and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars: the sprinkled her limbs with wood-ashes and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with she shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontoryes behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion[2].“ Ich füge noch die Zeremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: „The Surri or chief priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua[3].“ — * *Περι Ύψους, τμημα η΄*, p. 18. edit. T. Fabri.

---

[1] „Er war hingerissen von dem gleißenden Schmelz ihres Teints, der da leuchtete wie der Gagatflaum der schwarzen Ferkel von Hessaqua; er war von dem netten Knorpel ihrer Nase entzückt, und seine Augen verweilten mit Bewunderung auf den schlotterigen Schönheiten ihrer Brüste, welche ihr bis zum Nabel herabhingen.“ — [2] „Sie bereitete einen Firnis von Ziegenfett und Ruß, mit dem sie ihren ganzen Leib salbte, während sie an der Sonne stand; ihre Locken waren mit geschmolzenem Schmer beschmiert und mit dem gelben Staube des Buchu gepudert; ihr Antlitz, das gleich dem polierten Ebenholz erglänzte, war mit Flecken von roter Erde herrlich gesprenkelt und erschien gleich dem schwarzen, mit Sternen gezierten Mantel der Nacht; sie bestreute ihre Glieder mit Holzasche und beräucherte sie mit dem Miste des Stinkbisam. Ihre Arme und Beine waren mit den glänzenden Eingeweiden einer Färse umwunden; von ihrem Halse hing ein Beutel herab, der aus dem Magen eines Böckleins bereitet war; die Flügel eines Straußes überschatteten ihre hintern fleischigen Vorgebirge, und vorn trug sie eine Schürze, die aus den zottigen Ohren eines Löwen gemacht war.“ — [3] „Der Surri oder Oberpriester brachte sie zusammen und sang mit tiefer Stimme den Hochzeitsgesang unter dem melodischen Brummen eines Gom-Gom, und zu derselben Zeit benetzte er sie (nach der Sitte von Caffraria) mit dem Urinsegen. Braut und Bräutigam rieben mit Entzücken die kostbare Flüssigkeit ein, als die salzigen Tropfen von ihrem Körper herabträufelten wie die schlammigen Wogen von den Felsen Chirigriquas.“ — [4] Vgl. S. 107 dieses Bandes, Anm. 1.

in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus*[1], das „*Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον*[2]“; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen, über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — ἐκ δε παρειων
Αἱμ' ἀπελειβετ' ἐραζε[3] — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken, verlassenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!“**

ΝΕ. Ὁρω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Οὐδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐστι τις τροφη;
ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ' ὑποστεγον;
ΝΕ. Αὐτοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει' ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ἰου, ἰου· και ταυτα γ' ἀλλα θαλπεται
Ῥακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα[4].

* Scut. Hercul. v. 266. — ** Philoct. v. 31–39.

[1] Hesiodos, dem Epiker des 8. Jahrhunderts v. Chr., wurde schon von den antiken Kritikern die Autorschaft der hier zitierten Beschreibung des Schildes des Herakles, einer Nachahmung der verwandten Homerischen, abgesprochen. — [2] „Aus ihrer Nase floß es scheußlich.“ — [3] „Aus den Wangen träufelte das Blut zur Erde.“

[4] „Neopt. Nur eine Wohnung seh' ich, öd' und menschenleer.
Odyss. Ist innen kein Geräte für den Hausbedarf?
Neopt. Laubstreu, getreten zum bequemen Ruhebett.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverklebte Haar,

Squallentem barbam et concretos sanguine crines[1]

(wie es Virgil ausdrückt*), ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um soviel schrecklicher, um soviel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Ekels denken**?

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam nisi vulnus erat: cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras[2].

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessieret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drucken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann,

* Aeneid. lib. II. v. 277. — ** Metamorph. VI. v. 387.

Odyss. Sonst alles öde? Nichts verbirgt der hohle Raum?
Neopt. Ein Trinkgeschirr aus Holze, von kunstloser Hand
Gefertigt, hier auch noch Gerät zur Feuerung.
Odyss. Sein ist der Hausrat, den du da bezeichnet hast.
Neopt. Weh', weh'! Noch andres seh' ich: Lumpen, angefüllt
Mit eklem Eiter, trocknend dort am Sonnenstrahl."

1 „Schmutzig verworren der Bart, sein Haupthaar klebend vom Blute."

2 „Während er schrie, zog jener die Haut ihm über die Glieder:
Nichts als Wunde ist da, und das Blut strömt über und über;
Offen und bloß sind die Nerven zu sehn, die zuckenden Adern
Schlagen, der Hülle beraubt; ja, und die wallend bewegten Gebärme
Konnte man zählen sogar und der Brust durchscheinende Fibern."

so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte*:

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem[1] — — —

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen und Greul und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm als bei dem Kallimachus**[2], die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Ἑστιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλουρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικρα —
Και τοθ' ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοισι καθηστο
Αἰτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος[3] —

* Ibid., lib. VIII. v. 809. — ** Hym. in Cererem v. 109—116.

[1] „Diesen (den Hunger) von fern erschauend, —
Meldet sie ihm der Göttin Befehl, und nach kurzem Verweilen,
Ob auch ferne sie stand, ob auch kaum erst sie gekommen,
Fühlte sie sich wie von Hunger gequält" — —
Ceres sendet die Oreade an den Hunger, damit er Eresichthon für das Fällen der ihr geheiligten Bäume strafe. — [2] Von dem Dichter und Grammatiker Kallimachos (etwa 310—238 v. Chr.) sind u. a. noch sechs Hymnen erhalten, darunter die auf die Ceres.

[3] „Und er verzehrte die Kuh, die der Hestia pflegte die Mutter,
Sowie den Wettpreisrenner, zugleich mit dem krieg'rischen Rosse,
Selber die Katze sogar, der kleinere Tiere gezittert. —
Dann saß er, der Sprößling des Königs, nieder am Dreiweg,
Bettelnd um Brosamen und des Mahles verworfenen Abfall."

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat[1].

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius*[2]:

Τυτθον δ' ἡν ἀρα δη ποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης.
Οὐ κε τις οὐδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Οὐδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Ἀλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἐν γαστερι θεσθαι[3].

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil[4] entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender[5], den sie prophezeien; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet[6]; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht

---

* Argonaut. lib. II. v. 228—33.

---

[1] „Aber nachdem die Gewalt des Unheils jeglichen Vorrat
Hatte verzehrt, — — — — — —
Fängt er selbst sein Gebein mit verstümmelndem Biß zu benagen
An und nährt unselig den Leib durch des Leibes Verminderung."

[2] Vgl. S. 113 dieses Bandes, Anm. 3.

[3] „Lassen sie mir auch etwa zurück ein wenig des Mahles,
Hauchet es scheußlichen Dunst und unausstehlichen Qualm aus.
Nicht ein Weilchen vermöcht' ein Sterblicher ihm sich zu nahen,
Nicht, wenn selbst ihm die Brust aus Demant wäre geschmiedet.
Doch mich dränget die bittere Not und Hunger nach Speise,
Auszuharren und so den verwünschten Magen zu füllen."

[4] „Äneïs", 3. Gesang, V. 216 ff. — [5] Bevorstehender. — [6] In Dantes „Hölle", 32. Gesang, hält der im Hungerturm umgekommene Ugolino seinen Todfeind Ruggiero umklammert und nagt an dessen Hinterkopf. Nachher wird der Hungertod, den Ugolino mit den Söhnen erlitt geschildert.

ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher[1] anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte*.

* „The Sea-Voyage", Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Not ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrates von Lebensmitteln sonach auf einmal beraubet, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

LAMURE. Oh, what a tempest have I my stomach!
How my empty guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I migth get
Something to quench my thirst.
FRANVILLE. O Lamure, the happinefs my dogs had
When I kept house at home! they had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp hunger pinches me! —
LAMURE. How now, what news?
MORILLAT. Hast any meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stincks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.
LAMURE. How it looks!
MORILLAT. It stincks too.
LAMURE. It may be poison.
FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get is down. Why man,
Poison's a princely dish.
MORILLAT. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.
FRANVILLE. Not for three kingdoms,

[1] Francis Beaumont (1586—1615) und John Fletcher (1576—1625), Zeitgenossen Shakespeares, die ihre Dramen gemeinsam verfaßten.

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei als schöne Kunst ihrer entsagen[2] würde, so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone[3] läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesen-

---

If I were master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man.
LAMURE. Thou speak'st of paradise.
FRANVILLE. Or but the snuffs of those healths,
We have lewdly at midnight flang away.
MORILLAT. Ah! but to lick the glasses[1].

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazukömmt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.
SURGEON. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, gentlemen,
Here 's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, ant those sweet helps of nature,
What dainty dishes could I make of 'em.
MORILLAT. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, Sir.
LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.
MORILLAT. Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, gentlemen.
FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely banquet.
SURGEON. Ay if we had it, gentlemen.
I flung it over-bord, slave that I was.
LAMURE. A most improvident villain[1].

---

[1] Vgl. die Übersetzung in den Anmerkungen am Schlusse dieses Bandes. — [2] Bei Lessing übliche Konstruktion; vgl. Bd. 2 dieser Ausgabe, S. 102, Z. 21. — [3] Giovanni Antonio da Pordenone (1483—1539), seit 1535 in Venedig tätig.

den die Nase sich zuhalten. Richardson[1] mißbilliget dieses deswegen*, weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon[2] den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften umso viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen kruden[3] Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" ist erschienen[4]. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie miteinander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler getan, wird

* Richardson, „De la Peinture", T. 1. p. 74.

[1] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Selbst wenn wir. — [3] Rohen. — [4] Über Lessings Andeutung, als habe er den „Laokoon" bis hierher vor dem Erscheinen von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) ausgearbeitet, vgl. die „Einleitung des Herausgebers" (S. 12 dieses Bandes, Z. 24 ff.).

mich lehren, was die Künstler überhaupt tun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Notwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Ähnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Ähnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indes auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe: aus den Zeiten Alexanders des Großen[1].

„Das gütige Schicksal", sagt er*, „welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus** und Athenodorus aus

* „Geschichte der Kunst", S. 347. — ** Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen voneinander abgingen. Hardouin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winckelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

[1] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2.

Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige getan haben, die Olympias[1], in welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzet er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an seinem Werke gelebet haben; Maffei[2] aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias[3] geblühet haben, und auf dessen Wort haben andere, als[4] Richardson[5], nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polykletus[6] Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polykletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblühet, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzet; andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winckelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo[7] man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und ebendieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias[8]* aus Klitor in Arkadien, der andere hingegen nach dem Zeugnisse des Plinius aus Rhodus gebürtig.

---

* *„Ἀθηνοδωρος δε και Δαμιας — οὗτοι δε Ἀρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος*[9]*."* Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuh.[10]

---

[1] Die Griechen zählten die Zeit nach Olympiaden, zu je vier Jahren (nach den Nationalspielen in Olympia), beginnend mit dem Jahre 776 v. Chr. — [2] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 1. — [3] Die Jahre 428—425 v. Chr. — [4] Wie z. B. — [5] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2. — [6] Aus Argos gebürtiger Bildhauer, jüngerer Zeitgenosse des Phidias. — [7] Wenn. — [8] Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — [9] „Athenodorus und Damias sind Arkadier aus Klitor." — [10] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6.

Herr Winckelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieses Umstandes nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks nach seiner unstreitigen Kenntnis ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis*[2], die dem Lysippus[3] so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland bis zum Anfange der römischen Monarchie[4] ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion[5], eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Teil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzet? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt und ließe sich aus nichts schließen als aus ihrer Kunst: welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren[6], daß er sie nicht ebensowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winckelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

* Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.[1]

[1] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Technische Feinheiten oder Künsteleien. — [3] Der Bildhauer Lysippus war etwas jünger als Phidias, Skopas und Polyklet. — [4] Des Kaiserreichs. — [5] Lessing setzt auf Winckelmanns Autorität hin Strongylion in dieselbe Zeit wie die nach ihm genannten Bildhauer, die sämtlich kurz vor und nach Christi Geburt in Italien arbeiteten. In Wahrheit lebte aber Strongylion viel früher, am Ende des 5. Jahrh. v. Chr. — [6] Davor bewahren.

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen, so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urteile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Skopas, etwas ausführlicher gesprochen und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgendergestalt fort*: „Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum[1] decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata[2].“

* Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

[1] Der noch heute in Rom stehende berühmte Rundbau des Pantheons. — [2] „Von vielen anderen Künstlern wird nicht gesprochen, da bei ausgezeichneten Kunstwerken bisweilen die Zahl der Künstler, welche daran gearbeitet haben, dem Ruhme in den Weg tritt, indem weder einer allein die Ehre beanspruchen darf, noch mehrere gleichmäßig namhaft gemacht werden können, wie dies beim Laokoon der Fall ist, einem Werke, das allen anderen der Malerei und Bildhauerkunst vorzuziehen ist und sich im Hause des Kaisers Titus befindet. Drei ausgezeichnete Künstler, die Rhodier Agesander, Polydorus und Athenodorus, haben ihn, seine Söhne und die wunderbaren Windungen der Schlangen, einem gemeinsamen Plane gemäß, aus einem einzigen Steine gefertigt. Gleichergestalt haben die Häuser der Cäsaren auf dem palatinischen Hügel mit den vorzüglichsten Bildwerken angefüllt: Kraterus in Gemein-

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Kraterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons sowie des Aphrodisius Trallianus ebenso unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: „Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis.“ Ich frage: kann dieses wohl nur soviel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammensuchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor*; allein Hardouin[2] hat sehr unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sahe, *ἀγαλμα ἀρχαιον*[3], welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister gibet, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken

* Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn[1].

schaft mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, ein anderer Pythodorus mit Artemon und für sich allein Aphrodisius aus Tralles. Das Pantheon des Agrippa schmückte der Athener Diogenes; die Karyatiden an den Säulen dieses Tempels werden wie wenig andere Arbeiten dieser Art geschätzt, ebenso die auf dem Giebel aufgestellten Statuen, welche aber wegen der Höhe ihres Standplatzes weniger berühmt sind.“ — [1] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — [2] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] „Ein Bildwerk aus alter Zeit.“

solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermutung des Hardouins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle[1] gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzutun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Kraterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus mit den übrigen unter den Kaisern gelebet, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein similiter[2] übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winckelmann hält, wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präzision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem „gleichergestalt" tun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung[3] der Zeit so unähnliche Meister miteinander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran teilgehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig gewesen wäre („quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt"), so wären ihre sämtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

[1] Plinius, „Historia naturalis", Buch 35, Kap. 139. — [2] „Ebenso" (Lessing: „gleichergestalt"). — [3] In Anbetracht.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älterern reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles, eines Timokles und Timarchides oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war*. Herr Winckelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichnis machen könne**. Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermutung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohem Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzet, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke („opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo") beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland ebensowenig wie von dem Laokoon zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Skopas sagt***, die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, „quemcunque

---

* Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730. — ** „Geschichte der Kunst", T. II, S. 331. — *** Plinius l. c. p. 727.

alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est[1]".

Diejenigen, welche in der Gruppe „Laokoon" so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Mutmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio[2], der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter und scheinet sogar ein eigenes Werk über die „Äneis" geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht können so leicht die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius[3] aus ihm anführt*? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als „Laokoon" vollkommen angemessen**: „ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit[4]." Doch da das Kabinett[5] des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als „Laokoon" in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheinet[6],

---

* Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht tun, wenn man das Verzeichnis der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte. — ** Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

---

[1] „Welche jeden andern Ort berühmt machen würde. Zu Rom indessen verschwindet sie vor der großen Menge der Kunstwerke, und die Menschen werden durch die Überhäufung mit Geschäften und Amtspflichten von der Betrachtung solcher Dinge abgezogen, da doch Muße und tiefe Stille erforderlich sind, um solche Werke bewundern zu können." — [2] Gaius Asinius Pollio (76 v. Chr. bis 4 n. Chr.), römischer Feldherr, Staatsmann und Schriftsteller, Begründer einer berühmten Kunstsammlung. — [3] Vgl. S. 76 dieses Bandes, Anm. 1. — [4] „Da er von leidenschaftlichem Temperament war, liebte er auch, Kunstwerke dieser Art zu besitzen." — [5] Von den kleinen Räumen, in denen früher Privatsammlungen von Bildwerken mit Vorliebe aufgestellt wurden. — [6] Weil Plinius („Historia naturalis", Buch 36, Kap. 30 ff.) die Kunstwerke der Sammlung aufzählt.

so möchte diese Mutmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst getan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winckelmann ausgibt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese*:

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Kardinal Alexander Albani im Jahr 1717 in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Vase[1] entdecket, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man itzo Bigio nennet, in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

‚Athanodorus, des Agesanders Sohn aus Rhodus, hat es gemacht.' Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermutlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort ‚gemacht' in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzet, nämlich *ἐποιησε*, fecit: er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrücket, *ἐποιει*, faciebat."

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenket. Athanodorus und Athenodorus ist auch

* „Geschichte der Kunst", T. II, S. 347.

[1] Untersatz einer Statue.

völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus saget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung*.

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des *ἐποιει* durch *ἐποιησε*) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus[1] *Κλεομενης — ἐποιησε* gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers[2] *Αρχελαος ἐποιησε?* Auf der bekannten Vase zu Gaeta[3] *Σαλπιων ἐποιησε**?* usw.

Herr Winckelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als ich? Aber", wird er hinzusetzen, „desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben[6] ist also um so öfterer widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius,

---

* Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730. — ** Man sehe das Verzeichnis der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius[4] (ad Phaedri fab. 1. lib. V) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Graec.[5]) zu Rate.

---

[1] Kein Germanicus, sondern ein als Merkur aufgefaßter römischer Redner, jetzt im Louvre zu Paris. — [2] Die Apotheose des Homer, Relief im Britischen Museum zu London, von Archelaos aus Priene um 100 v. Chr. gearbeitet. — [3] Ein Marmorkrater aus römischer Zeit, jetzt im Nationalmuseum zu Neapel. — [4] Marquard Gudius (1635—89), dänischer Philolog. Seine Anmerkungen zu den Fabeln des Phädrus erschienen in der Ausgabe von Burmann (Amsterdam 1698). — [5] Vgl. S. 150 dieses Bandes, Anm. 5. Der „Thesaurus antiquitatum" erschien aus Gronovs Nachlaß in Amsterdam 1740. — [6] Angabe.

sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wieviel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel („inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit[1]") er sich ein wenig aufgehalten, und sagt*: „Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis mox velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea[3]." Ich bitte auf die Worte des Plinius „pingendi

* Libr. I. p. 5. Edit. Hard.[2]

[1] „Büchertitel, die so lang sind, daß man darüber einen gerichtlichen Termin versäumen könnte." — [2] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] „Damit es aber nicht scheinen möge, als table ich die Griechen in allem, so wünsche ich recht sehr, daß man mich nach jenen großen Meistern in der Malerei und Bildhauerkunst beurteilen wolle, welche, wie du in diesen Büchern finden wirst, ihren vollendeten Werken und sogar jenen, welche wir jetzt noch nicht genug bewundern können, stets eine unbestimmte Überschrift geben, wie ‚Apelles' oder ‚Polykletus arbeitete daran', als wenn ihre Kunstwerke immer erst angefangen und unvollendet wären, wodurch dem Künstler gegen den Tadel jeder Kritik stets ein Ausweg blieb zu der Entschuldigung, er würde, was man daran auszusetzen hätte, noch verbessert haben, wenn er nicht bei der Arbeit unterbrochen worden wäre. Es geschah also nur aus Bescheidenheit, daß sie jedem ihrer Werke eine Aufschrift gaben, als wäre es ihr neuestes, und als wären sie bei einem jeden durch das Schicksal abgerufen worden. Drei Kunstwerke nun und, wie ich glaube, durchaus nicht mehr sollen die bestimmte Überschrift tragen: ‚Der und der hat es gemacht', und ich werde an geeigneter Stelle von ihnen sprechen. Jedenfalls geht daraus hervor, daß diese Künstler von der Vortrefflichkeit ihrer Werke vollkommen überzeugt waren, weshalb sie denn auch vielfach angefeindet wurden."

fingendique conditoribus" aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so gibt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Klasse, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat*: so kann Athenodorus,

* Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu tun: „quae suis locis reddam[1]." Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art getan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet (Lib. XXXV. sect. 39): „Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνεκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa[2]", so ist es offenbar, daß er dieses ἐνεκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er

[1] „Von denen ich an ihrem Orte reden werde." — [2] „Auch Lysippus schrieb auf sein Bild in Ägina: ‚er malte es in enkaustischer Technik', was er gewiß nicht getan hätte, wenn damals nicht schon die Enkaustik erfunden gewesen wäre."

von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich demohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des

---

aber, wie Hardouin[1] glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen, so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Hardouin in folgender Stelle: „Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est[2]" (Lib. XXXV. sect. 10.). Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; „cujus supra caput tabula bigae dependet". Was heißt das? Über dessen Haupte eine Tafel hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes, kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Hardouin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? „Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: *Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ*; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit ‚Praefatio ad Titum', duo haec sunt Niciae[3]." Ich möchte den Hardouin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfektum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des *γραφειν*, *ἐγκαιειν*[4]

---

[1] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] „Derselbe (der göttliche Augustus) setzte auch in dem Rathause, das er auf dem Platze der Volksversammlung stiftete, zwei Gemälde in die Wand ein: eine auf einem Löwen sitzende Nemea, einen Palmzweig in der Hand, daneben ein Greis mit einem Stabe, über dessen Haupt das Gemälde eines Zweigespanns hängt. Nicias schrieb darauf, daß er (das Bild) eingebrannt habe; denn dieses Ausdrucks bediente er sich. An dem anderen Gemälde bewundert man die Ähnlichkeit, die bei allem Unterschiede der Jahre zwischen einem mannbaren Sohne und seinem greisen Vater herrscht; darüber fliegt ein Adler, eine Schlange in den Fängen haltend. Philochares hat es als sein Werk beglaubigt." — [3] „Nicias brachte daher auf diesen zwei Tafeln seinen Namen folgenderweise an: ‚Nicias brannte (sie) ein'; und so sind von den drei Werken, von denen die Vorrede an Titus anzeigte, daß auf ihnen ausdrücklich geschrieben war: ‚Jener hat (sie) gemacht', zwei von Nicias." — [4] „Malen, Einbrennen."

Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

---

gebraucht hätte: würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben sagen müssen: „Nicias scripsit se inussisse[1]“? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte „cujus supra caput tabula bigae dependet“ können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwan, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden, so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich (Schmidius[2] in Prol. ad Nemeonicas, p. 2). Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meine *πτυχιον*[3]. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius beim Zenobius[4] (conf. Gronovius[5] T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 8), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß *πτυχιον*. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse „tabula, tabella“ erkläret; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus *πτυχιον* ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen als dieses *πτυχιον*; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: „cujus supra caput *πτυχιον* dependet, quo Nicias scripsit se inussisse[6]“. Doch diese Korrektur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurückzukommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

---

[1] „Nicias schrieb, er habe sie eingebrannt.“ — [2] Erasmus Schmidt (1560 bis 1637) in seiner Pindar-Ausgabe (1616). — [3] Täfelchen. — [4] Das von dem Sophisten Zenobius, einem Zeitgenossen Kaiser Hadrians, zitierte Geschichtswerk des griechischen Historikers Antigonus Carystius (um 270 v. Chr.). — [5] Vgl. S. 150 dieses Bandes, Anm. 5. — [6] „Über dessen Haupt ein Täfelchen hängt, auf das Nicias schrieb, er habe das Bild enkaustisch gemalt.“

Kurz, ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποίησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchstwahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegenteil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athanodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestiere ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποίησε gebraucht, unter die späten gehören, so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποίει bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter[1] sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgnis nicht eingetroffen.

„Einige", sagt Herr Winckelmann*, „machen aus dieser Statue einen Diskobolus, das ist: ‚der mit dem Disko oder mit einer Scheibe von Metall wirft', und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch[2] in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes[3], worin dergleichen

* „Geschichte der Kunst", T. II, S. 394.

[1] Der sogen. Borghesische Fechter, jetzt im Louvre, ist ein Krieger, der sich verteidigt. — [2] Vgl. S. 89 dieses Bandes, Anm. 4. — [3] Der Stellung.

Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig; hier aber ist das Gegenteil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestrecket. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von obenher kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung[1] eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat; denn Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermutlich niemals widerfahren; und dieses Werk scheinet älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein."

Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist ebensowenig ein Fechter als ein Diskobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervortat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich erriet: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: Die Statue ist Chabrias[2].

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos[3] in dem Leben dieses Feldherrn*: „Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeo-

* Cap. I.

[1] Darstellung. — [2] Der Feldherr der Athener im Kriege mit Sparta 378 v. Chr., gest. 357 v. Chr. — [3] Cornelius Nepos (etwa 100—25 v. Chr.), der bekannte Verfasser der Feldherrnbiographien.

tiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti[1]."

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheinet nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Kniee gegen das Schild stemmen und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammengehörten und man obnixo genu besonders und scuto besonders oder mit dem darauf folgendem projectaque hasta zusammenlesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die

[1] „Auch dieser Mann zählte zu den größten Feldherren und vollbrachte viele denkwürdige Taten. Von denselben ist aber besonders sein Manöver in der Schlacht bei Theben berühmt, als er den Böotiern zu Hilfe gekommen war. Da nämlich der Oberanführer Agesilaus bereits des Sieges gewiß zu sein glaubte und die Mietstruppen in die Flucht geschlagen hatte, befahl jener der übrigen Phalanx, nicht von der Stelle zu weichen, sondern das Knie gegen den Schild zu stemmen, die Lanze vorzustrecken und so den Feind zu erwarten. Agesilaus, durch diesen ungewöhnlichen Anblick stutzig gemacht, wagte nicht, vorzurücken, sondern rief die Seinigen, die schon zum Angriff vorstürmten, durch Trompetensignale zurück. — Diese Tat wurde in ganz Griechenland so sehr gepriesen, daß Chabrias sich in jener Stellung eine Statue wünschte und diese auch von Staats wegen ihm auf dem Markte zu Athen errichtet wurde. Daher kam es, daß späterhin Athleten und andere Künstler diejenigen Stellungen für ihre Statuen benutzten, in denen sie den Sieg erlangt hatten."

Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu*, scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; sie zeigt, was Chabrias tat, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammengehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmet die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalles würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence[8] zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitesten, feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckel-

---

* So sagt Statius[1] „obnixa pectora" (Thebaid. lib. VI. v. 866):

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora[2],

welches der alte Glossator des Barths[3] durch „summa vi contra nitentia[4]" erklärt. So sagt Ovid (Halieut.[5] v. 11.) „obnixa fronte", wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reisen[6] zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte[7].

---

[1] Vgl. S. 78 dieses Bandes, Anm. 4. — [2] „Sie brechen in Wut durch die Leiber, die sich ihnen entgegenstemmen." — [3] Kaspar von Barth (1587—1658), gelehrter Vielschreiber, verfaßte auch einen Kommentar zum Statius (Zeitz 1664) in vier großen Quartbänden. — [4] „Mit höchster Kraft sich dagegen stemmend." — [5] Die „Halieutica" sind ein von den Fischen des Schwarzen Meeres handelndes, unvollendetes Lehrgedicht des Ovid. — [6] Schlechte Nebenform zu „Reusen". — [7] „Sie wagt nicht, gegen die Rippen (der Reusen) mit vorgebeugtem Kopfe anzurennen." — [8] Vgl. S. 71 dieses Bandes, Z. 17.

mann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten und, was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten oder gänzlich der ersten, der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lektüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einigemal durch den Junius[1] verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein gan es Werk ist ein Cento[2], und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winckelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst ebensowenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: „Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin[3] von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fodert, kann hiermit sehr wohl bestehen."[4] Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei größten Kunstrichter[5] in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei.

[1] Vgl. S. 27 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Eigentlich ein Gedicht, das aus Stellen anderer Gedichte zusammengesetzt wird; hier ein gelehrtes Werk gleicher Art. — [3] Vgl. S. 107 dieses Bandes, Anm. 1. — [4] Aus Winckelmanns „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", S. 133 (Dresden 1756). — [5] Vorher hat Winckelmann (vgl. Anm. 4) gesagt: „Aristoteles (Poet. cap. 25.) setzt hierinne (daß der Dichter lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählt) das Wesen der Dichtkunst und berichtet uns, daß die Gemälde des Zeuxis diese Eigenschaft gehabt haben."

„Ὡς δ' ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, οὐκ ἀν λαθοι σε[1]", schreibt er an seinen Terentian*[2]; „οὐδ' ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια[3]." Und wiederum: „Οὐ μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντῃ το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες[4]." Nur Junius schiebt anstatt der Beredsamkeit die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winckelmann gelesen hatte**: „Praesertim cum poeticae phantasiae finis sit ἐκπληξις, pictoriae vero ἐναργεια. *Και τα μεν παρα τοις ποιηταις*, ut loquitur idem Longinus[5]", usw. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm ebenso gegangen sein: „Alle Handlungen", sagt er***, „und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus[6] nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor[7] eigen†. „Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἠ ἀμετρον, ἐνθα μετριου

* *Περι Ὑψους, τμημα δ'*. Edit. T. Fabri p. 36. 39. — ** De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33. — *** „Von der Nachahmung der griech. Werke" 2c., S. 23. — † *Τμημα β'*.

[1] „Daß die Schilderung des Redners auf etwas anderes zielt als die des Dichters, wird dir nicht verborgen sein." — [2] An den Posthumius Terentianus ist Longins Schrift „Vom Erhabenen" gerichtet. — [3] „Auch nicht, daß die Absicht der Poesie Begeisterung ist, die der Rede Deutlichkeit." — [4] „Überhaupt haben die Bilder der Dichter eher etwas fabelhaft Übertriebenes und Unglaubliches an sich; unter den rednerischen Bildern aber sind immer die am schönsten, welche überzeugend und der Wahrheit gemäß sind." — [5] „Zumal da der Endzweck der dichterischen Darstellung die Begeisterung, der malerischen die Deutlichkeit ist. Überhaupt haben die Bilder der Dichter, wie der nämliche Longinus sagt" — [6] Überflüssiges Pathos. — [7] Vielleicht der Rhetor Theodoros von Gaza, der Lehrer des römischen Kaisers Tiberius.

δει[1]." Ja, ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie gibt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der „Geschichte der Kunst" bloß daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können, so führet er unter andern auch dieses an*: „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen oder Wageschalen; er hieß Parthenius." Herr Winckelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, „Lances Parthenio factas", nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx[2] haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus[3], daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davonzubringen; daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mitsamt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er und sagt unter andern:

* „Geschichte der Kunst", T. I, S. 136.

[1] „Ferner begegnet ein Fehler beim Pathos, welchen Theodoros Parenthyrsus (Schwulst) nannte; es ist aber das Pathos unpassend und hohl, wo es nicht am Platz ist, oder übertrieben, wo Mäßigung nötig ist." — [2] Lanx bedeutet sowohl Schale, Schüssel, wie Wagschale. — [3] Irgendein reicher Römer, nicht der Dichter.

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi[1].

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen? „Parthenius“, sagt der alte Scholiast, „caelatoris nomen[2]“. Wenn aber Grangäus[3] in seinen Anmerkungen zu diesem Namen hinzusetzt: „sculptor, de quo Plinius[4]“, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben; denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja“, fährt Herr Winckelmann fort, „es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte.“ Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset: aus dem Leben des Homers, vom Herodotus[5]. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der „Iliade“ angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen*: „Ἀπεδωκε δε χαριν και

* Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.[6]

[1] Juvenal, „Satiren“, Nr. 12, V. 43 ff.:

„Auch besann er sich nicht, sein Silber zu werfen, die Schüsseln,
Die Parthenius schuf, und den Urnen enthaltenden Mischkrug,
Pholus, des Dürstenden, wert und wert der Gemahlin des Fuscus,
Silberne Krüge dazu, nebst Schalen, in Menge getriebne
Becher, von jenem geleert, der schlau sich Olynthus gekauft hat.“

[2] „Parthenius, Name eines Erzschmiedes.“ — [3] Grangäus (Isaac de la Grange), Gelehrter des 17. Jahrhunderts. — [4] „Ein Bildhauer, von dem Plinius spricht.“ — [5] Unter dem Namen Herodots geht eine kompilierte Biographie Homers in jonischem Dialekt, die oft den Homer- und Herodot-Ausgaben beigefügt ist. — [6] Vgl. S. 108 dieses Bandes, Anm. 3.

Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο αὐτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοιςδε·

„*Αἰας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,*
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριστος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων[1].“

Es ist also grade das Gegenteil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius[2] rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt*.

Tauriscus[4] war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien**.

Die „Antigone“ ist nicht die erste Tragödie des Sophokles***.

* „Gesch. der Kunst“, T. I, S. 167. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus[3] lib. XII. p. 543. — ** „Gesch. der Kunst“, T. II, S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. 5 p. 729. l. 17. — *** „Geschichte der Kunst“, T. II, S. 328. „Er führte die ‚Antigone‘, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebenzigsten Olympias auf.“ Die Zeit ist ungefähr richtig; aber daß dieses erste Trauerspiel die „Antigone“ gewesen sei, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit[5], den Herr Winckelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt, sondern die „Antigone“ ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser

[1] „Er bezeugte dem Lederarbeiter Tychius seinen Dank, der ihn bei der Neuen Mauer gastfreundlich aufgenommen hatte, als er zur Schusterwerkstätte gekommen war, indem er ihn in der ‚Iliade‘ mit folgenden Worten einführte [„Ilias“, 7. Buch, V. 219 ff.]:

„Ajas nahte heran und trug den türmenden Schild vor,
Ehern und siebenhäutig, den Tychios klug ihm vollendet,
Hochberühmt in der Lederbereitung, wohnend in Hyle.“

[2] Maler aus Ephesus, Zeitgenosse des Zeuxis. — [3] Vgl. S. 155 dieses Bandes, Anm. 2. — [4] Oben als einer der Künstler des Farnesischen Stieres erwähnt. — [5] Samuel Petit (1594—1643), französischer Philolog.

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen;

Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem „Leben des Sophokles“[1], aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlicherweise „Triptolemus“ gewesen. Plinius redet nämlich (Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.[2]) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiednen Ländern und schließt: „Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido[3]“.

Nun ist zwar hier ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler[4] einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den „Triptolemus“ setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen „Triptolemus“ selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahr betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, gibt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der „Triptolemus“ des Sophokles, und da in ebendiese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt, so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich ebendaselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner „Miscellaneorum“ (XVIII. lib. III., ebendasselbe, welches Herr Winckelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnötig, in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder ἀνεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der 77ten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öftrer, Aphepsion als Phädon

[1] Lessings „Leben des Sophokles“ erschien erst 1790, obwohl die ersten sieben Bogen schon 1760 gedruckt waren. Es blieb, vermutlich wegen Lessings Übersiedlung nach Breslau, liegen. — [2] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] „Dies war die Ansicht zur Zeit der Herrschaft Alexanders des Großen, als Griechenland das herrlichste und mächtigste Land auf Erden war, und doch hatte bereits etwa 145 Jahre vor dessen Tode der Dichter Sophokles in seinem Drama ‚Triptolemos‘ das italische Getreide vor allem andern gelobt in dem wörtlich übersetzten Ausspruch: ‚Und glücklich pries man Italien wegen seines weißen Getreides.‘“ — [4] Die vom Grafen Thomas von Arundel (1586—1646) gesammelten „Marmora Arundeliana“ enthielten als berühmtestes Stück (jetzt in Oxford) eine Marmortafel mit einer Chronologie der griechischen Geschichte.

aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus[9] halten.

---

genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus[1], Dionysius Halicarnasseus[2] und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus[3] und, der diesen anführt, Diogenes Laertius[4]. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise, im Leben des Theseus Phädon und in dem Leben des Cimons Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius[5] vermutet, „Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter[6]" (Exercit. p. 452.). — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winckelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt, sondern um die Tropäen[7] nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insul war es, wo es damals der tragischen Muse alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation[8] zu versammeln beliebte. Der kühne Äschylus half siegen, der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ende des ersten Teiles.

---

[1] Verfaßte zur Zeit des Augustus eine Weltgeschichte unter dem Titel „Historische Bibliothek". — [2] Verfaßte um Christi Geburt eine Geschichte Roms bis zum ersten Punischen Kriege unter dem Titel „Römische Archäologie". — [3] Griechischer Grammatiker des 2. Jahrhunderts v. Chr., aus Athen, verfaßte eine Weltgeschichte von Trojas Fall bis 144 v. Chr., unter dem Titel „Chronica". — [4] Verfaßte um 250 n. Chr. eine Schrift über berühmte Philosophen. — [5] Jacques Le Paulmier (1587—1670), „Exercitationes in optimos autores graecos" (Leiden 1668). — [6] „Daß Aphepsion und Phädon in demselben Jahre Archonten waren, indem der eine im Amte starb und der andere sein Ersatzmann war." — [7] Lat. tropaeum, die erbeuteten, an einem Baum aufgehängten Waffen. — [8] Aufsteigende Reihenfolge. — [9] Eigentlich Absuchen von Flocken, bei alten Grammatikern als Kennzeichen des Schmeichlers erklärt, der ganz geringe Fehler rügt, um sich dadurch in Gunst zu setzen, daß er scheinbar keine größeren bei dem Geschmeichelten auffinden kann.

Materialien zum „Laokoon“.

1.

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können. Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die *Schilderungssucht*, in der Malerei durch die *Allegoristerei* geäußert, indem man jene zu einem *redenden Gemälde* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem *stummen Gedichte* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, ob und was für Gedanken sie malen müsse.

Diese Fehler würde man vermeiden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beider in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es ist wahr: beides sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung zu folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedne Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besondern Regeln für eine jede.

Die *Malerei* brauchet Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*, dieser ihre sind *willkürlich*. Und dieses sind die beiden Quellen, aus welchen die besondern Regeln für eine jede herzuleiten.

Nachahmende Zeichen nebeneinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander oder deren Teile

nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen Körper. Folglich sind Körper und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer selbst anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht an sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper seien, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantsten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Vergangne am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier[1] des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neuern Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler

[1] Stil.

wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der Maler mit dem Pinsel folgen kann, verleugnet die eigentümlichen Vorrechte seiner Kunst und unterwirft sie Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlenden unendlich nachstehet.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, so müssen die Wirkungen der Kunst, welche jene braucht, unendlich geschwinder und lebhafter sein als die einer, die sich mit diesen begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen suchen.

Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
Movit: *et obstantes rejecit ab ore* colubras[1].
Ovid. Metam. IV. 474.

Carceris ante fores clausas adamante sedebant
Deque suis atros *pectebant* crinibus angues[2].
ibid. 452, 53.

Cum subito juvenis, *pedibus tellure repulsa*,
Arduus in nubes abiit[3]. — ibid. 710.

Homerische Beiwörter, die er fast immer braucht,

die *hohlen* Schiffe — κοιλης παρα νηυσι
den Szepter σκηπτρον χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον[4].
α. 244.

I.[5] Homer hat die Häßlichkeit in dem Thersites, aber nirgends die Schönheit gemalt; er sagt bloß: Nireus war schön, Achilles noch schöner, Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in die nähere Schilderung dieser Schönheiten

[1] „Schüttelt Tisiphone wild ihr grauses verworrenes Haupthaar,
Und die umringelnden Schlangen zurück vom Gesichte sich werfend.“

[2] „Vor dem demantenen Tor des fest verschlossenen Kerkers
Saßen sie, dunkele Schlangen herab aus dem Haare sich kämmend.“

[3] „Plötzlich erhebt sich der Held, der das Land mit den Füßen zurückstößt,
Hoch zu den Wolken empor.“

[4] Das „mit goldenen Nägeln beschlagene“ Zepter. — [5] Vgl. Abschn. XXII u. XXIII.

ein. Es verlohnet sich der Mühe, die Ursachen hiervon zu untersuchen. Ich glaube, sie sind die:

1. Der Begriff der Schönheit ist unbestimmter als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht sich ein jeder ein eignes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt ist. Die einzeln Züge also, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leser einerlei Wirkung haben; und dennoch will er bei allen einerlei Begriff erwecken. Er läßt also die Einbildung eines jeden sein eigen Spiel haben und begnügt sich bloß, aus den Wirkungen auf die Gewalt der Ursache schließen zu lassen. Als bei der Helena, deren Schönheit wir nicht sowohl sehn als in der Wirkung, welche sie auf die Alten hat, empfinden.
2. Gesetzt auch, daß alle Menschen einerlei Züge und Ebenmaße für gleich schön hielten, so ist es doch ganz etwas anders, diese Züge mit einmal nebeneinander übersehen, und ganz etwas anders, sie nacheinander zugezählet bekommen. Jenes kann der Maler tun, und die Schönheit ist daher sein eigentümlicher Gegenstand. Auf dieses aber allein ist der Dichter eingeschränkt, und die vollzähligste Erzählung der schönsten Züge und Ebenmaße hat nicht halb die Wirkung, welche das mittelmäßigste Gemälde hat. Seine Beschreibung wird sich gegen das Gemälde nicht anders verhalten als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Säule nach ihrer Höhe und Auslauf[1] verzeichnet sind, gegen diese Säule in der Natur oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.
3. In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menschen mehr überein, und durch die Auflösung der partialen Begriffe, aus welchen er bestehet, gewinnt er mehr, als er verliert.

II. Wenn Homer ja einen schönen oder erhabnen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzeln Teile nebeneinander

[1] Ausladung.

schildert, so bedienet er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nämlich er füget sofort ein Gleichnis bei, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beisammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt.

Beispiel die Schilderung des Agamemnon, *β*, v. 478—81, welche Pope[1] ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt und das Gleichnis voranninmmt.

Iliad. *λ*. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllet.

— *π*. 789. 90, wo Phöbus unsichtbar dem Patroklus entgegenkömmt, wo der Dichter gleichfalls sagt, daß er in vielen Nebel verborgen gewesen. Kann dieser Nebel sichtbar gewesen sein?

Iliad. 19. Cayl.[2] p. 104. Thetis bringt die Waffen. Sie kann sie nicht allein gebracht haben, ihre Nymphen müssen sie tragen.

— — — v. 38. 39. Caylus glaubt, daß die Beschäftigung der Thetis, den Körper des Patroklus auf eine Zeit unverweslich zu machen, so ausgedrückt werden könne, wie sie der Poet beschreibt. Der Poet bei der Dacier[3], die den Nektar und Ambrosia in die Wunden gießen läßt. Homer hingegen läßt beides durch die Nasenlöcher des Leichnams einträpfeln:

Πατροκλῳ δ' αὐτ' ἀμβροσιην και νεκταρ ἐρυθρον
Σταξε κατα ῥινων, ἱνα οἱ χρως ἐμπεδος εἰη[4].

Doch lesen hier einige codices *κατα ῥινου*, per cutem omnem[5]. Dieses „durch die Nase" scheinet mir indes doch beizubehalten zu sein, um die Feinheit dieser göttlichen Nahrung anzudeuten. In ebendiesem Buche v. 353. träufelt Minerva es ihm in die Brust, *ἐνι στηθεσσι*, damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

---

[1] Vgl. S. 131 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Vgl. S. 74 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] Vgl. S. 24 dieses Bandes, Anm. 2.

[4] „Drauf dem Patroklos goß sie Ambrosiasaft in die Nase
Und rotfunkelnden Nektar, den Leib unversehrt zu erhalten."

[5] „Über die ganze Haut."

2[1].

*

Des Verfassers Vermutung, daß Virgil[2] mit den Zeilen „Felix qui potuit[3]“ den Lukrez gemeinet. p. 14. n. 48.

*

Es heißt, den Virgil von seiner dichterischen Würde gewaltig heruntersetzen, wenn man ihm mit dem Verfasser p. 19. 20. politische Absichten bei seiner „Äneis“ beimißt. Ich gebe es zu, daß er gelegentlich auf die damalige neue Staatsverfassung einen gefälligen Seitenblick geworfen, um sich durch schmeichelhafte Anspielungen des Beifalls des Augustus so mehr zu versichern. Allein dergleichen Zufälligkeiten zu seinem Hauptendzweck machen, ist sehr seltsam und heißt, einen Baumeister einen prächtigen, kostbaren Turm aufführen lassen bloß in der Absicht, um in den Grundstein desselben, ich weiß nicht, welche geheime Nachrichten verschließen zu können, die nicht eher als mit dem gänzlichen Umstürzen des Turmes wieder zur Wissenschaft[4] der Welt gelangen können.

*

Des Verfassers nicht ungegründete Vermutung, daß sich Horaz selbst das Leben verkürzet. p. 21. n. 22.

*

Des Verfassers Rangordnung unter den Werken des Ovidius. p. 23. Die er aber mehr nach seinem Gebrauche als nach dem innern poetischen Werte gemacht zu haben scheinet, indem er die libros fastorum allen andern vorziehet, welches doch gewiß die unpoetischsten sind.

*

Was der Verfasser von der Juno sospita[5] p. 56 sagt, ist ein wenig gezwungen, und ich sehe nicht, warum Virgil bei seiner Beschreibung nicht auch auf diese ihre Abbildung könnte ein Auge gehabt haben. Er hat den Servius über die Stelle des Dichters nicht zu Rate gezogen (lib. I. Aen. v. 21), welcher

---

[1] Diese Bemerkungen beziehen sich sämtlich auf Spences „Polymetis“; vgl. S. 71 dieses Bandes, Z. 17. — [2] „Georgica“, 2. Buch, V. 492. — [3] „Glücklich, der vermochte.“ — [4] Kenntnis. — [5] Göttin eines alten Lokalkultes in Lanuvium.

sagt: „Habere Junonem currus certum est. Sic autem esse etiam in sacris Tiburtibus constat, ubi sic precatur: Juno curulis, tuo curru clypeoque tuere meos curiae vernulas sane[1]." Ohne Zweifel war diese Juno curulis mit der Sospita einerlei: aber was waren das für Sacra Tiburtia?

*

Die Grazie mit drei Paar Händen, woraus der Verfasser nicht weiß, was er machen soll, ist vielleicht ein bloßes Mißverständnis. Statius[2] braucht den Singularem für den Pluralem, p. 72. n. 51.

p. 74[3].

Der Verfasser gibt seine Mißbilligung zu verstehen, daß Statius und Flaccus die schreckliche Venus geschildert haben, und glaubt, daß man schwerlich dergleichen bei Dichtern aus einem bessern Zeitalter finden dürfte, wie denn auch die Künstler sich weislich enthalten hätten, eine solche Liebesgöttin, die man für eine Alekto[4] würde gehalten haben, zu schildern.

Allein sein System hat ihn verführt, wenn er das, was die bildenden Künste aus Unvermögen unterlassen, auch von dem Dichter will unterlassen wissen. Freilich eine zornige, wütende Venus, in schwarzem Gewande, mit der brennenden Fackel in der Hand, ist in der Nachahmung des Künstlers keine Venus, sondern eine Furie, weil er sie uns nur in einem und ebendemselben Augenblicke zeigen kann, ohne uns an die holde Venus in ruhigen Augenblicken zuvor oder hernach zugleich mit erinnern zu können. Der Dichter hingegen kann und darf diese überhingehende Wut der Liebesgöttin gar wohl schildern, weil er uns in seiner Nachahmung auch die bessere Venus zugleich mit zeigen kann: so wie es Flaccus[5] vortrefflich tut.

— neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens etc.[6]

---

[1] „Es ist gewiß, daß die Juno einen Wagen besitzt. Daß es so ist, ergibt sich aus dem Gottesdienst in Tibur, wo so gebetet wird: ‚O Juno auf dem Wagen, schütze wohl mit deinem Wagen und Schild den Nachwuchs meines Hauses.'" — [2] „Silvae", 3. Buch, Nr. 4, V. 83; vgl. S. 78 dieses Bandes, Anm. 4. — [3] Vgl. Abschnitt VIII. — [4] Eine der Furien. — [5] „Argonautica", 2. Buch, V. 102; vgl. S. 71 dieses Bandes, Anm. 3. — [6] Vgl. S. 85 dieses Bandes, Anm. 1.

Der Zorn der Venus war zufällig; die Kunst aber kann keine Zufälligkeiten zeigen, die mit dem einmal angenommenen Charakter streiten.

p. 95[1].

Der Verfasser scheint mit dem bestraften Marsyas als sujet zur Malerei nicht zufrieden zu sein. Diese Geschichte übrigens, wie sie Ovid beschreibt (Meta. lib. VI. v. 383 u. f.), beweist, daß ekle Züge sich mit dem Gräßlichen und Schrecklichen gar wohl vertragen und solches vermehren.

*

Ob das, was der Verfasser p. 94. Not. 67 von dem seltsamen Apoll sagt, nicht vielleicht zu Erläuterung derjenigen Figuren dienen dürfte, in welchen die Alten drei verschiedne Gottheiten zusammensetzten; und ob dieser Apoll nicht so eine dreifache Gottheit ist?

p. 102. n. 99[2].

Wegen meiner Verbeßrung des sacrificantium in der Stelle des Plinius. Ich möchte aber nur fragen: zu wessen Ehren tanzte denn Diana? zu ihren eignen? Und wie ungewöhnlich würde dieses Wort in der eigentlichen Bedeutung sein.

p. 115. n. 10.

Die Erklärung der Stelle des Horaz „invicti Glyconis[3]“ ist höchst unwahrscheinlich. War diese Statue des Glyco schon zu des Horaz Zeiten so berühmt, so wäre es sehr seltsam, daß Plinius dieses Meisters nicht sollte gedacht haben.

Die den Peripatetiker Glyco oder vielmehr Lyco darunter verstehen, weil dieser zuletzt am Podagra gestorben, haben ebensowenig Grund vor sich. Oder vielmehr eben der Umstand, daß dieser Glyco am Podagra gestorben, würde zu einem ganz andern Schlusse Gelegenheit geben: nämlich „was helfen mir die starken Glieder des Glyco, wenn ich doch dem Podagra nicht ausweichen kann?“

---

[1] Vgl. Abschnitt XXV. — [2] Vgl. Abschnitt XXII. — [3] Horaz, „Epoden“, 1. Buch, Nr. 1, V. 33: „Des unbesiegten Glycon“.

p. 116.

Das Exempel vom Herkules, der den Löwen zerreißt oder erdrückt, ist sehr dienlich, den Vorzug der poetischen Malerei vor der würklichen zu zeigen. Jene braucht einen einzigen Zug und läßt die andern unbestimmt; diese muß sie alle bestimmen und wird daher auch oft zu welchen genötiget, welche den Hauptzug schwächen, ja, ihm gar widersprechen. Wenn ich lese

— rabidi cum colla minantia monstri
Angeret et tumidos animam angustaret in artus[1],

so sehe ich bloß die Stärke des Herkules und das Ersticken des Löwen. Aber sehe ich ebendieses von dem bildenden Künstler ausgeführt, so sehe ich zugleich, wie der Löwe ihm die Hüfte zerfleischt und die Klauen in die Lende schlägt. Ich sehe also zugleich den leidenden Herkules und sollte nur den unüberwindlichen sehen.

p. 126. n. 71.

Der Verfasser macht es sehr wahrscheinlich, daß der Hercules Bibax beim Stosch[2] der kleine Herkules des Lysippus, Epitrapezios, ist, auf den Statius das Gedicht gemacht rc.

*

p. 137.

Die Figur auf dem alten Sarge im Capitolio, wo außer den neun Musen sich Homer mit seiner eigenen Muse unterhält, kann zur Erläuterung dessen dienen, was ich in der sogenannten Apotheos des Homer[3] von den Musen des Antimachus[4] und Homers sage.

p. 311.

Wo Spence ausdrücklich sagt, „scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture[5]".

---

[1] Statius, „Thebais", 4. Buch, V. 827:

„Da er den drohenden Rachen des wütenden Untiers bedrängte
Und in die schwellenden Glieder den Atem ihm preßte."

[2] Eine von Spence abgebildete Gemme im Besitz Stosch'; vgl. S. 89 dieses Bandes, Anm. 4. — [3] Vgl. S. 199 dieses Bandes, Anm. 2. — [4] Griechischer Dichter des 5. Jahrhunderts v. Chr. — [5] „Kein Ding kann in einer poetischen Beschreibung gut sein, welches absurd wäre, wenn man es in einer Statue oder einem Gemälde darstellte."

p. 80.

Ein Basrelief vom Vulkan, ein verdächtiges Stück aus dem Polignacschen Kabinett[1].

3.

I.

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden, aber, wie mich dünket, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die *Schilderungssucht* und in der Malerei durch die *Allegoristerei* geäußert, indem man jene zu einem *redenden Gemälde* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem *stummen Gedichte*, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen *Schriftart*[2] zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den Kriticus öfters zu ungegründeten Urteilen verführet, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nachdem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last geleget.

Und diesen ungegründeten Urteilen wenigstens abzuhelfen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigentümlich sind und die eine öfters nötigen,

---

[1] *Melchior de Polignac* (1661—1742) hatte eine ansehnliche Antiken- und Medaillensammlung zusammengebracht, die nach seinem Tode Friedrich der Große kaufte. — [2] Ausdrucksmittel.

einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten und nicht in eine eifersüchtige, nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieses will ich nicht entscheiden. Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Kultur verdienet, gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte.

II.

Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die *Malerei* braucht Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*. Dieser ihre sind *willkürlich*.

III[1].

Nachahmende Zeichen *nebeneinander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen *Körper*. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der *Malerei*.

Nachahmende Zeichen *aufeinander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der *Poesie*

[1] Vgl. zu III und IV Abschnitt XVI.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem *Raume*, sondern auch in der *Zeit*. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das *Zentrum einer Handlung* sein. Folglich kann die *Malerei* auch *Handlungen* nachahmen, aber nur *andeutungsweise durch Körper*.

Auf der andern Seite können *Handlungen* nicht vor sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, schildert die *Poesie* auch *Körper*, aber nur *andeutungsweise durch Handlungen*.

IV.

Die *Malerei* kann in ihren koexistierenden Kompositionen *nur einen einzigen Augenblick* der Handlung nutzen und muß daher *den prägnantesten* wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die *Poesie* in ihren fortschreitenden Nachahmungen *nur eine einzige Eigenschaft* der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus[1] fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neuern, besonders der Thompsonschen Dichter[2], die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Homer hat für *ein* Ding nur *einen* Zug. Ein Schiff ist ihm bald das *schwarze* Schiff, bald das *hohle* Schiff, bald das *schnelle* Schiff, höchstens das *wohlberuderte*

[1] Abschnitt XVII. — [2] Dichter in der Art Thomsons (vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 3).

schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde; zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte.

Zwingen[1] den Homer ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen (Iliad. *E.* 720). Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen (Iliad. *B.* 41—46). Sein Szepter ist *χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*[2]; aber wir wollen von diesem wichtigen Szepter eine umständlichere, lebhaftere Idee haben; was tut also Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Szepters; erst ist er unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt er in den Händen des Jupiters; nun bemerkt[3] er die Würde Merkurs; nun ist er der Kommandostab des kriegerischen Pelops, nun der Hirten-

[1] Abschnitt XVI. — [2] „Mit goldenen Nägeln beschlagen." — [3] Bezeichnet.

stab des friedlichen Atreus* &c. Und so kenne ich endlich den Szepter besser, als mir ihn der Maler vor Augen legen oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher[1] gehören verschiedne Betrachtungen über das Homerische Schild des Achilles. Weit gefehlt, daß sich Homer bei Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berühret und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte erraten lassen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfnisse seiner Kunst solche auszudrücken erlauben wollen; er druckte sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte[2] Kunstrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Malerei?

V.

Körperliche[3] Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfodert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen, und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nacheinander geordnet unmöglich die Wirkung haben können, die sie nebeneinander geordnet haben; und daß der konzentrierende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewähret und es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen,

* Iliad. *B*. 191.

[1] Abschnitt XVIII. — [2] Abschnitt XIX. — [3] Abschnitt XX.

was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmet hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedichte auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurieret haben!

Bleibet[1] aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Maler? Keineswegs. Er weiß einen doppelten Weg, ihn auch hier wieder einzuholen.

Einmal, durch die Verwandlung der Schönheit in Reiz. Reiz ist die Schönheit in Bewegung und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der Tat sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer[2]; und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?

Zweitens, er schildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beim Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt. Was empfanden die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Tränen kostet.

VI[3].

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegen-

[1] Abschnitt XXI. — [2] Abschnitt III. — [3] Abschnitt XXIII.

stand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unschickliche Teile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegenteil dabei von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll, so muß sie gänzlich davon ausgeschlossen bleiben.

Hingegen würde die Häßlichkeit, in Ansehung ihres Wesens, kein eigentlicher Gegenstand der Poesie sein, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck sein könnte oder sollte. Da aber durch die aufeinanderfolgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit ihre Wirkung ebensowohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird; da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu sein aufhöret: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — wann er sie nämlich von der Seite ihrer Folgen zeiget.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des Aristoteles[1].

Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.

Beide Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adoucieren[2], fehlen dem Maler. Thersites ist auf der Leinewand nur häßlich; bei dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemälde herauszulassen. Klotz[3] aber hat unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht.

Auch das Häßliche als schrecklich kann der Maler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwei unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beides uns in seiner Komposition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben sein könnte.

---

[1] „Poetik", Kap. 5. — [2] Mildern. — [3] Vgl. S. 178 dieses Bandes, Anmerkung 1.

VII[1].

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten[2] Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Teilen zu schildern. Gleichwohl finden sich Maler, die widrige, häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen. Und beide haben Beifall und Bewunderung erworben.

Ich[3] gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Malers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.

Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wissenschaften insgesamt mit dem Fortgange der Zeit erlitten: Nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuose[4] müde, nur immer einerlei zu erreichen und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfs zu gefallen. Er[5] glaubte, es müsse ihm rühmlicher sein, bloß durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabei in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten, der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig, alles ist gleich viel, wann der Zuschauer nur illudieret[6] wird.

VIII[7].

Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemälde bringen, so wie der Parmisano[8] den Raub der Sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein

---

[1] Abschnitt XX und XXIV. — [2] Manche von den hervorragenden. — [3] Schon in Abschnitt II behandelt. — [4] Der Meister irgendeiner künstlerischen Technik. — [5] Vgl. auch Abschnitt III. — [6] In Illusion versetzt. — [7] Abschnitt XVIII. — [8] Über Parmisano, richtiger Parmeggiano, vgl. S. 133 dieses Bandes, Anm. 2.

Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein gewisses schönes Ganze hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, heißt ein *Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers*, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Dichtkunst.

Zwei, drei Teile oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges durch Beiwörter, Adverbia, Partizipia so geschickt zusammenpressen, daß man sie fast ebenso auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht, ist ein *dergleichen kleiner* vergönnter Eingriff des Dichters in die Malerei, dessen öftrer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man *gemeiniglich* einen „malerischen Dichter" nennet, und in welchem Verstande Thompson mehr Maler ist als Homer.

Dafür ist dem Maler vergönnt, in großen historischen Gemälden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern, eine Freiheit, deren sich die größten Meister bedienet haben. Ja, ich glaube nicht, daß sich ein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemälde so viel *redender*, so viel *dichterischer heißt*.

Wie aber der *weisere* Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten

weiß, welcher darin bestehet, daß er diejenigen Figuren, z. E., die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet oder sie so stellet, daß sie die itzige Haupthandlung nicht sehen kann, folglich sie in der Rührung[1] läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie getan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten koexistierenden Erscheinungen anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Maler bei seinem Kunstgriffe nimmt gleichsam mehrere Raume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte, sein Kunstgriff liegt in der Perspektiv.

Was ist also die Perspektiv des Dichters? Sie besteht darin, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet, dann und wann unterbricht und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eignen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einschaltungen sind perspektivisch, und besonders sind seine Gleichnisse alle perspektivisch ausgeführet, welches ihnen eben das Leben gibet, das so sehr rühret[2] und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.

IX[3].

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit bestehet: so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne[4]. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affekts verträgt, so muß der Maler diesen Stand vermeiden.

---

[1] Berührung, Veränderung des Ausdrucks. — [2] So starken Eindruck macht. — [3] Vgl. Abschnitt II. — [4] Heute sagt man: das Idealschöne.

Daher die *Ruhe*, *die stille Größe*, in Stellung und Ausdruck. Die rohe, unverständige Übertragung dieses malerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermute ich, hat die falsche Regel von den *vollkommnen moralischen Charakteren*, wo nicht veranlasset, doch bestärkt. Zwar gehet auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe, sondern grade das Gegenteil von Ruhe. Denn er malt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommner, je mehrere, je verschiednere und widereinander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.

Der vollkommne moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweite Rolle in diesen Handlungen spielen, so daß, wenn ihn der Dichter unglücklicherweise auch zur ersten bestimmt hat, der schlimmere Charakter, welcher mehr Anteil an der Handlung nimmt, als dem vollkommnen seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei. Und das kömmt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kömmt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zu Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibet, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keineswegs poetisch ist.

X[1].

Die *Poesie* zeiget uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt. Die *Malerei* kann dieses nicht; bei ihr ziehet ein Teil den andern, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

Daher kann bei dem Dichter ein Zug sehr sinnlich, sehr malerisch sein, in der Malerei selbst aber es zu sein aufhören, weil er durch die übrigen dazukommenden Bestimmungen geschwächt oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

---

[1] Abschnitt VI—VIII und XVI.

Z. E. Bei dem Dichter ist Herkules

— **rabidi cum colla minantia monstri**
Angeret et tumidos animam angustaret in artus[1],

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschloßne Atem ihn aufschwellt. Aber nun lasse man dem Maler oder Bildhauer dieses ausführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einschlagen kann, die er nach dem Widerstande, den er seinem Sieger entgegensetzet, wo einschlagen muß; und Herkules ist unüberwindlich, aber nicht unverwundlich. So sehe ich ihn nunmehro zugleich leiden, wo ich ihn nur siegen sehen soll. (Siehe den geschnittenen Stein beim Spence, Tab. XVII. 3.)

Die Regel bedarf also einer großen Einschränkung, daß nur das bei dem Dichter malerisch sei, was auch wirklich auf der Leinewand oder in Marmor einen guten Effekt haben könne. Es ist wahr: der Zug des Dichters muß sich zeichnen, muß sich sichtbar darstellen lassen können; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut zu sein[2], die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers tut, der notwendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abstrahieren kann, von welchen aber wohl die Einbildungskraft bei dem Dichter abstrahieren konnte.

XI[3].

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung. Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Maler braucht mehr Züge, sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Malerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche, geistige Wesen sind; und Milton ist seinen geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer.

---

[1] Vgl. S. 223 dieses Bandes, Anm. 1. — [2] Im kaufmännischen Sinne: einstehen, bürgen. — [3] Abschnitt XIV.

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu tun findet als bei dem Milton, rühret nicht aus dem minder malerischen Genie des Engländers, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemälde in den epischen Dichtern ist der Maßstab der *Brauchbarkeit* eines jeden *für den Maler*, aber kein Maßstab des *Vorzuges* der Dichter selbst.

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem *malerischen* Teile. Sondern, wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Maler ein Vorzug sein soll, so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichtume und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist; welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kann.

Z. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Demohngeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemälden gehabt. Das macht, sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Skribenten aber waren darum nichts weniger als Maler. Sie erzählen die simpeln Fakta, und diese Fakta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß sie ihres Teiles den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeiget haben. Denn diese Fakta sind entweder wahr oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein Verdienst darum; sind sie aber erfunden, so ist Fakta zu erfinden ein ganz anderes Talent als Fakta malen.

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Fakta nicht allein erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fortschreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge sein, welche für die materielle Malerei ausdrücklich gemacht zu sein scheinen.

Wenn es so ist: desto besser. Aber es ist nur zufälligerweise so; und diejenigen von seinen Schilderungen, in welchen sich dergleichen für die materielle Malerei brauchbare Züge gar nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht selten in ihrer Art auch wohl noch vollkommner.

Z. E. das *vierte* Buch der „Ilias" liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemälde. Und noch dazu, was

für eines! Die Versammlung der ratschlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες[1].

Ein güldener Palast, willkürliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedienet und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinewand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wissen möchte, wie der Maler die Götter, wie sie einander zutrinken und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken, so beratschlagen sie sich nicht; läßt er sie sich bloß beratschlagen, so trinken sie nicht: bei dem Homer aber tun sie beides. Will er auch einen Teil trinken, einen Teil sich beratschlagen lassen: so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nach dem sie alle zugleich ratschlagen und trinken sollen. Picart[2], der dieses Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeiget die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Beratschlagung; und Hebe knieet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber grade so viel hätte Picart tun müssen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisieren &c.

Doch alles dieses beiseitegesetzt und angenommen, der Maler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemälde? Ist es eines, so ist es gewiß eines von den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es ebensogut machen können.

Man[3] halte dagegen die Stelle*, wo Pandarus auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht und seinen

* Iliad. Δ. 105—126.

[1] Vgl. S. 113 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Etienne Picart (1631—1721) und sein Sohn Bernard (1673—1733) haben beide zahlreiche Illustrationen zu Klassikerausgaben geliefert. — [3] Vgl. Abschnitt XV.

Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bei einem Dichter in der Welt ein vortrefflicheres, ausgeführteres Gemälde finden. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalet, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.

Und dieses Gemälde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nämlichen Buche, welches Caylus an allen Gemälden so unfruchtbar findet. Übersehen hat er es schwerlich, aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz[1], in der Verteilung Lichts und Schattens ihn bewogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten.

Ist dem so, so, dünkt mich, ist unsere heutige Malerei grade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Malerischen des Dichters wie seinem Wohlklange. Er sei nur recht malerisch, so wird man seine Gemälde gewiß ungemalt lassen; er sei nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht komponieren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a und e; was drüber ist, ist vom Übel[2]. So auch der Maler; erzähle, was du willst, erzähle, wie du willst; gib ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten[3] Verteilungen des Schattens, zu Kontrasten, zu Verkürzungen; gib ihm Gelegenheit, nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst, als poetischer Maler, sparest, desto mehr wirst du sein Mann sein.

XII[4].

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar seine Gemälde des Homers gewählet. Was Homer

[1] Anordnung. — [2] Ev. Matthäi, Kap. 5, V. 37. — [3] Ausgeklügelten. — [4] Abschnitt XII.

selbst malet, ist fast immer übergangen; und er wählet bloß die Augenblicke, in die der Maler die meisten sichtbaren Gegenstände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische Kunst verbreiten kann; ob sie schon bei dem Dichter gerade die leeresten, die unmalerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt, auch bei dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt tut er öfters dem Dichter an, dem Maler diese Augenblicke auszusparen[1]! Endlich, wenn er sie ihm nun ausgesparet hat, so trifft es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemälde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstracks zuwider ist.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr gerät, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen „dücken Nebel", *ηερι πολλη*, oder in „Nacht", *νυκτι*, verhüllen und davonführen. So Venus den Paris Iliad. *γ*. 381; so Neptun den Idäus Iliad. *ε*. 23; so Apollo den Hektor *υ*. 444. In allen diesen Stellen ist dieses Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen. Allein diesen poetischen Ausdruck realisieren und auf dem Gemälde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held wie hinter einer spanischen Wand vor seinem Feinde verborgen stehet, ist wider die Meinung des Dichters und heißt aus den Grenzen der Malerei herausschreiten, indem diese Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist und den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Kurz, diese Wolke ist hier nichts besser als die beschriebnen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Maler diese Wolke sehr ungern nehmen lassen. Sie gibt zu so schönen Brechungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit

[1] Technischer Ausdruck der Malerei: eine helle, mit farbigen Flächen umgebene Stelle dadurch besonders hervortreten lassen.

den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich kontrastieren.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: *τρις δ᾽ ἠερα τυψε βαθειαν**; allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Nichts ist malerischer als diese Stelle bei dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Malers.

Auch bei dem Zorne des Achilles** rät Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses malen? Und ist es erlaubt, unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkürliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimnis nicht davon weiß und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemälde zu einem Rätsel machen muß? — Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Malerei nicht anders andeuten kann als durch eine Wolke? — So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuer französischer Künstler in der einzeln Bildsäule des Achilles den Zorn des Helden als von einer Göttin gemäßiget, ohne Beihilfe der Figur dieser Göttin, ausdrücken konnte, warum rät er nicht lieber dem Maler, auch aus seiner Komposition die Göttin ganz wegzulassen? Warum nicht? Weil die Komposition alsdann so reich nicht sein würde. Der Maler muß mehr Kunst zeigen können, wenn auch schon das ganze Sujet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homers eine zusammenhangende Folge von Gemälden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar

* Iliad. Y. v. 446. — ** Tabl. V. Iliad. 1.

und auf einerlei Art sichtbar. Es muß aber notwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch dessen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst miteinander handgemein werden*, so gehet bei dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft, die Szene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlung so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Szene annehmen, deren verschiedne notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhere Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Z. E. Minerva schleidert einen großen Stein gegen den Mars:

Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης[1].

Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die Trojanischen Helden noch einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit**, und daß Nestor mehr als einmal zu verstehen gibt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen als sie. Und ein Mann, nicht ein Mann, Männer aus dieser Zeit waren es, die diesen Stein zu einem Grenzsteine aufgerichtet hatten. Nun frage ich: wenn Minerva diesen Stein schleidert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe dieses Steines proportionieret sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mann, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größern Stein schleidern können als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen

* Iliad. Φ. v. 385 u. f. — ** Iliad. Ε. 303.

[1] Vgl. S. 105 dieses Bandes, Anm. 1.

sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen Schluß, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon malen kann, wird vielleicht ein schönes Gemälde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben; und man ist sehr gutherzig, demohngeachtet dergleichen Gemälde für homerische Gemälde gelten zu lassen.

XIII.[1]

Die alten Maler, finde ich, brauchten und studierten den Homer ganz anders, als Caylus es unsern Malern zu tun anrät.

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalet hätten, die eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. E. Apelles, nach dem Plinius*, „Dianam *sacrificantium* virginum choro mistam, quibus vicisse Homeri versus** videtur, id ipsum describentis[2]". — (Anstatt *sacrificantium* muß man hier lesen saltantium oder venantium oder sylvis vagantium; denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr durchstreifen, jagen, spielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers Iliad. *Γ*. v. 156. darunter zu setzen***. Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemälde die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

---

* libr. 35. sect. 36. — ** Odyss. ζ. v. 102. — *** Valerius Maximus[3] lib. III. cap. 7.

---

[1] Abschnitt XXII. — [2] Vgl. S. 164 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] Vgl. S. 32 dieses Bandes, Anm. 2.

Als Nikostratus*[1] voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb und gar nicht begreifen konnte, was denn Nikostratus eigentlich so Wunderbares darin entdeckte. „Wann du meine Augen hättest!" sagte dieser. Aber Nikostratus war selbst ein Maler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr tun als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst wird nicht aller Menschen Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena ist und bleibet die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzücket.

Und wie die alten Künstler den Homer studieret, läßt sich unter andern aus dem Exempel des Phidias lernen. Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern, harmonieren. Phidias gestand, daß er durch die Zeilen**:

Ἠ, και κυανεῃσιν ἐπ᾽ ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Ἀμβροσιαι δ᾽ ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ᾽ ἀθανατοιο· μεγαν δ᾽ ἐλελιξεν Ὀλυμπον[2].

bei Bildung seines Olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hülfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben „propemodum ex ipso coelo petitum[3]". Caylus sagt von diesen

* Aelianus lib. 14. 47. — ** Iliad. *A*. 528. Valerius Maximus, lib. III. cap. 7.

[1] Lessing meint den Maler Nikomachus, von dem die folgende Anekdote bei Älian (vgl. S. 27 dieses Bandes, Anm. 1) erzählt wird. — [2] Vgl. S. 167 dieses Bandes, Anm. 1. — [3] „Fast wie unmittelbar vom Himmel erbeten."

Zeilen: „Cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop présente à l'esprit; c'est un moyen de croitre son ouvrage[1]" usw. Er schränkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unsrer Einbildungskraft ein. Indes, glaube ich, ist hier noch etwas Spezielleres zu sagen. Nämlich: Klopstocks Zeilen*, wo er Gott sagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus und sag': Ich bin ewig!
Sag' und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben![2]"

sind unstreitig ebenso erhaben als jene Zeilen des Homers und dem höchsten Wesen gewiß anständiger[3]. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bei seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum nicht? Sie sind aus keinem malerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darin, den der Maler ebensowohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in des Homers Gemälde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbraunen derjenige Teil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert. Einteilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

4.[4]

Eines von den perspektivischsten Gleichnissen ist das, wo Homer** das Schild des Achilles oder vielmehr dessen Glanz mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Örter als die Zeitfolgen hintereinander gestellet.

* Erster Gesang 141. — ** Iliad. *T*. v. 373 u. f.

[1] „Diese große Idee ist unmöglich in einem Gemälde darzustellen; aber ein Künstler kann sie sich nicht zu sehr im Geiste gegenwärtig halten; dadurch steigert er sein Werk." — [2] „Messias", 1. Gesang, V. 141—143. — [3] Angemessener. — [4] Gehört zu den Schlußworten des VIII. Abschnitts der vorhergehenden Disposition (S. 233 dieses Bandes, Z. 20 ff.).

— — αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, στιβαρον τε,
Εἱλετο, του δ' ἀπανευθε σελας γενετ', ἡυτε μηνης.
Ὡς δ' ὁταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτῃσι φανειῃ
Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται ὑψοθ' ὀρεσφι,
Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ. τους δ' οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ' ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν[1].

Der Glanz des Schildes der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte[2].

5.

Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen[3] ausgemacht haben, verbessere ich meine Einteilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.

Die Malerei schildert Körper und andeutungsweise durch Körper Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen und andeutungsweise durch Bewegungen Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in ebendemselben Körper oder in verschiedene Körper verteilet. Ist sie in ebendemselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen, und eine kollektive Handlung[4], wenn sie in mehrere Körper verteilet ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in ebendemselben Körper

---

[1] — — „Und darauf den Schild auch, groß und gediegen,
Nahm er, davon ein Glanz wie des Mondes strahlt' in die Ferne,
Wie wenn Schiffern im Meere der Glanz entzündeten Feuers
Weithin leuchtend erscheint, das, hoch auf den Bergen entflammet,
Brennt in einsamer Hürd', indes mit Gewalt sie der Sturmwind
Durch fischwimmelnde Fluten hinwegträgt fern von den Lieben.“

[2] Die Gemälde werden theoretisch in drei (Vorder-, Mittel- und Hintergrund) oder, seltener, in vier rückwärts hintereinander liegende Flächen zerlegt. — [3] Mit Nicolai und Mendelssohn; vgl. die „Einleitung des Herausgebers“, S. 12 dieses Bandes, Z. 17 ff. — [4] Vgl. über die kollektiven Handlungen S. 256, Z. 19, und S. 290, Z. 8 ff.

sich in der Zeit eräugnen muß, so ist es klar, daß die Malerei auf die *einfachen Handlungen* gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiednen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen verteilet ist, nebeneinander in dem Raume existieren müssen, der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist, so gehören die *kollektiven Handlungen* notwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese *kollektive Handlungen* deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der *poetischen* Malerei auszuschließen sein?

Nein. Denn obschon diese *kollektiven* Handlungen im *Raume* geschehen, so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der *Zeit*. Das ist[1]: da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Teilen nebeneinander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt sein können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter ebensowohl das *nach und nach beschreiben*, was ich bei dem Maler nur *nach und nach sehen* kann; so daß die *kollektiven* Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiete der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiete, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzeln Teile in der Poesie ebenso geschwind geschehen könnte als in der Malerei, so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das *Ganze* kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht sein, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Teilen zu gewinnen suchen und nicht leicht eine *kollektive* Handlung schildern, in der nicht jeder Teil, für sich betrachtet, schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Teile so ge-

---

[1] Das will besagen.

schwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben, so muß sie vielmehr sich eher in den Teilen als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr ebenso erlaubt als zuträglich, unter diese Teile auch minder schöne und gleichgültige Teile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung kollektiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Teil schön sei, spricht das Urteil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zufolge kein „Jüngstes Gericht"[1] malen sollen. Nicht zu gedenken, wieviel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte doch noch immer ein Jüngstes Gericht en miniature ist, so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der „Sterbende Adonis" ist bei dem Bion[2] ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effekt tun.

6.[3]

Von der Schönheit ohne Gemütsgaben. p. 127. CVII.

γερας[4] bei Teilung der Beute, was den Königen beiseite gesetzt war, p. 146. CXXX.

---

[1] Michel Angelos berühmtes Werk an der Hauptwand der Sixtinischen Kapelle. — [2] Das bedeutendste erhaltene Gedicht des bukolischen Dichters Bion (3. Jahrh. v. Chr.) behandelt den Tod des Adonis, der auf der Jagd durch einen Eber umkam. — [3] Auszüge aus dem Kommentar des Eustathios zur „Ilias" in der Ausgabe von Alexander Politus (Florenz 1730—35). — [4] Die Ehrengabe bei Homer.

Vom Schwung des Haars bei den Griechen, zu Erläuterung der Stelle bei den Griechen[1], p. 314. VI.

Von den Fehlern des Chörilus[2] in Ansehung der Gleichnisse. p. 334. XXXVII.

Von dem Unpassenden der Homerischen Gleichnisse. p. 336. XL.

Von einem Zunamen der Sokratiker. p. 391. CXI.

Antwort des Alexanders — — p. 479. CXCVII.

Von dem andern Dictionario Oratorio, p. 496. CCXI.

T. II.

Von der Blindheit des Thamyris[3]. p. 633.

Von dem Nireus[4] in Ansehung der Abmalung [?] von ihm und dem Thersites. 678.

Von der Erdichtung mit dem Protesilaus[5] und Achilles. p. 695.

Von dem Geschrei des Philoktets. p. 706.

Von den Pygmäen mit den Lilliputern des Schwift zu vergleichen, p. 811.

7.[6]

1. Abschnitt.

Winckelmanns Text. p. 22[7].

Anmerkung über des Sophokles „Philoktet". —

1) Dieses Geschrei ist eine historische Wahrheit. Sagen, daß clamor Philocteteus zu einem sprichwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust.[8] T. II. p. 706.
2) Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreien. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.
3) Schreien war bei den Alten der Ausdruck der leidenden Natur und kein Zeichen einer weibischen Unleidlichkeit[9].

---

[1] „Ilias", 2. Gesang, V. 11: „καρη κομόωντας Ἀχαίους", „die Hauptumlockten Achaier". — [2] Griechischer Epiker (etwa 468—401 v. Chr.). — [3] Alter thrakischer Dichter. — [4] Vgl. S. 148 dieses Bandes, Anm. 3. — [5] Der erste Grieche, der bei der Landung das Gestade von Troja betrat und von Hektor getötet wurde. — [6] Abschnitt I—V. — [7] In den „Gedanken über die Nachahmung" (S. 20 dieses Bandes, Z. 15, bis S. 21, Z. 11). — [8] Erzbischof Eustathius von Thessalonich, gest. 1198, verfaßte einen gelehrten Homer-Kommentar. Vgl. S. 247 f. dieses Bandes, Abschnitt 6. — [9] Weichlichkeit.

Beim Homer schreien die größten Helden; Venus und selbst Mars schreien.

Ein gleiches vom Weinen. Meine Vermutung, warum Priamus den Seinigen bei dem Begräbnisse zu weinen verbietet.

4) Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren; ein Zeichen des Heldenmuts der nordischen Völker; Exempel aus dem Borrichius[1].

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laokoon jenes erschreckliche Geschrei erheben läßt.

Der Bildhauer indes läßt ihn keins erheben; das ist wahr. Und nun entstehet die Frage: welcher hat die schönere Natur gezeichnet?

Beide; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.

Es ist wahr: beide und beider Künste haben viel Ähnlichkeit. Aber auch viel Unähnliches; und weil man dieses nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Kritiken entstanden. Jeder hat seine besondern höhern Regeln, die er nie aus den Augen setzen muß, und die ihm in dem Besondern ganz verschiedne Wege treten lassen.

Regeln des Bildhauers:

1) Die Erreichung des sichtbar Schönen und Erhabnen.

Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes[2].

2) Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.

Erläuterung dieses Punktes aus den Gemälden des Timomachus[3].

---

[1] Wahrscheinlich Olaus Borrichius (1626—90), dänischer Mediziner und Schriftsteller. — [2] Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] Vgl. S. 36 dieses Bandes, Anm. 4.

Vermutung, in welchem Punkte Laokoon genommen worden.

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürfen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen mit sehen dürfen, so durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken.

2. Abschnitt.

Von den Meistern dieses Werks.

Die Zeit, in welcher sie gelebt, ist unbekannt.

Meine Vermutung, daß sie den Virgil nachgeahmt haben können und also unter den ersten Kaisern gearbeitet.

1) Plinius setzet sie mit solchen neuern Künstlern in eine Klasse.
2) Sie stellen den Laokoon vor, anders, als ihn die griechischen Dichter schildern; anders als Lykophron[1], anders als Quintus Calaber[2].
3) Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigne Erfindung des Virgils zu sein scheinet.

Ich abstrahiere von der historischen Wahrheit dieser Vermutung, die Winckelmann in seiner „Geschichte der Kunst" vermutlich aufklären wird[3]. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten, um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenstande vergleichen zu können.

1) Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2) Worin er von ihm abgegangen.
3) Erläuterung aus neuen Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.
4) Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

3. Abschnitt.

I. Herr Winckelmann selbst hat es in seiner „Geschichte der Kunst" eingesehen, daß der Bildhauer zu dieser Ruhe wegen der beizubehaltenden Schönheit verbunden gewesen, und daß diese kein Gesetz für den Dichter; p. 167, besonders 169. Bei Gelegenheit seine Vermutung vom Philoktet, p. 170, meine Verbeßrung des Plinius.

---

[1] Vgl. S. 54 dieses Bandes, Anm. 1. — [2] Vgl. S. 53 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] Winckelmanns „Geschichte der Kunst" erschien 1763.

II. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laokoon. Erörterung meiner Meinung. Die seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks.
Vermutung aus dem ἐποιησε.

4., 5. Abschnitt.

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sei als dem Maler:

4) in Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites.

5) in Ansehung des Ekels; Exempel des Philoktet, nebst der Szene der Hungrigen beim Beaumont[1].
Tadel der Harpyen des Virgils.

6. Abschnitt.

Völlige Gerechtigkeit scheint Winckelmann indes doch nicht dem Dichter widerfahren zu lassen. Wenn er z. E. 170. sagt, sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit als nach dem Bilde der Dichter vorgestellet haben —

Ausleg: es muß hier wenigstens nur die bildhauerische Weisheit zu verstehn sein.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu sein, daß der Wert der Dichter nach der Zahl ihrer Gemälde zu bestimmen.

Widerlegung dieser Meinung;

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effekt machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen widrigen haben.

In welchem Verstande Homer der größte Maler sei; und daß Milton nach ihm der größte.

8.

Erster Abschnitt[2].

I.

Laokoon; Widerlegung der Winckelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache: aus dem Gesetze der Schönheit. Be-

[1] Vgl. S. 187 dieses Bandes, Anm. 1. — [2] Entspricht im allgemeinen Abschnitt I—XIX der Ausführung.

weis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.

II.

Zweite Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.

III.

Die Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum weiter beide voneinander abgehen.

IV.

Beider Übereinstimmung. Wahrscheinliche Vermutung aus dieser Übereinstimmung, daß der eine den andern vor Augen gehabt. Die Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmet.

V.

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besondern Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden, 1) an der wütenden Venus, 2) an den allegorischen Wesen.

VI.

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homers. Einwurf wider die zusammenhangende Folge derselben, aus den unsichtbaren Szenen des Dichters.

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bei dem Dichter ein Gemälde und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der „Iliade“.

VIII.

Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann. Jener malet fortschreitende Handlungen und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX.

Beantwortung der Einwürfe wider das Homerische Schild, aus diesem Gesichtspunkte. Der Dichter malet das aus, was der Künstler intendieret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

Zweiter Abschnitt.

I.[1]

Winckelmanns „Geschichte der Kunst" ist indes erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urteilet bloß aus der Kunst. Plinius scheinet da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neuern Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winckelmann nur nicht ganz zuschanden machen wollen; und warum.

II.[2]

Beweis aus dem ἐποιει und ἐποιησε, daß der Laokoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.

III.

Ist er indes nicht aus der Zeit, in welche ihn Winckelmann setzt, so verdient er es doch daraus zu sein, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Übrigens hat sich Winckelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.

IV.[3]

Sein Ausspruch, daß die neuern Dichter jenseit den Alten[4] mehr Bilder haben und weniger Bilder geben. Kommentar

[1] Abschnitt XXVI. — [2] Abschnitt XXVII. — [3] Abschnitt XVI und XVII. — [4] Aus nachantiker Zeit.

über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Malerei und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkürlich.

V.[1]

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es tut, so tut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedne Zeiten auf einem Raume vorstellet.

VI.[2]

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Maler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zunutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII.[3]

Von der Häßlichkeit. Verteidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte recht, ihn auszulassen; la Motte[4] nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der schönste unter den Griechen. Daher ist Clarkes Anmerkung falsch in den Briefen der Literatur[5].

NB. Vom Ekel. Die Diskordia beim Petron.

VIII.[6]

Schönheit der malerische Wert der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Aus-

---

[1] Abschnitt XVI und XVIII. — [2] Abschnitt XX und XXII. — [3] Abschnitt XXIII und XXIV. — [4] Houdar de la Motte (1672—1731), von Lessing vielbenutzter französischer Lustspieldichter und Kritiker, gab 1714 eine französische Umdichtung der „Ilias" in zwölf Gesängen heraus. — [5] „Literaturbriefe", Teil VII, 125, ist die Bemerkung Clarkes von Mendelssohn zitiert, es beweise die hohe Kunst Homers, daß er den schönsten der Griechen, Nireus, und den häßlichsten, Thersites, nur einmal schildere. — [6] Abschnitt II.

druck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen bestehet 1) in der Verkürzung der Zeit, 2) in der Erhöhung der Triebfedern und Ausschließung des Zufalls, 3) in der Erregung der Leidenschaften.

IX.[1]

Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomsonschen Malerei. Von den Landschaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneinet. Daher der geringere Wert der Landschaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias[2], daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermutung, daß die ganze perspektivische Malerei aus der Szenenmalerei entstanden.

X.[3]

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen. Kunststück der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegungen aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Malerei. Warum sie Menschen und keine Tiere darin empfinden.

Von der Schnelligkeit.

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen. Schwierigkeit, in der sich oft die Malerei befindet, diese Züge auszumalen. Unterschied der poetischen Gemälde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmalen lassen und wo nicht. Jenes sind die Homerischen Gemälde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII.

Vermutung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

---

[1] Abschnitt XIX. — [2] Verschrieben statt Pauson; vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] Abschnitt XVI.

XIII.

Die erste Veranlassung war indes der orientalische Stil. Moses'[1] Vermutung; aus dem Mangel der Malerei. Daß das nicht schön sein muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann, so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der Heilige Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden[2] Subjekte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Stile und unter ganz andern Bildern geschehn sein.

XIV.

Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie[3] frappieren, aber sie attachieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett[4] gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bei ihm nie über drei Personen erstrecken.

XV.

Von den kollektiven Handlungen, als welche der Poesie und Malerei gemein sind.

Dritter Abschnitt.

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen[5]. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht so natürlich sein als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Konvention darunter. Exempel von der Wolke.

II.

Sie hören auf, natürliche zu sein, durch Verändrung der Dimensionen. Notwendigkeit des Malers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabnen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Malerei erwecken.

---

[1] Mendelssohns, in einem Zusatz zu Nr. 3 der Entwürfe. — [2] Empfangenden. — [3] D. h. die Bilder Miltons. — [4] Rund, geschlossen. — [5] Wird die Verschiedenheit der Malerei und der Dichtkunst beweisen.

III.

Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich. Ihre Worte, als Töne betrachtet, können hörbare Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte, als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge aufeinander und nebeneinander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organen kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV.

Einführung mehrerer willkürlichen Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie, insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V.

Mißbilligung allzu weitläuftiger Allegorien, welche allzeit dunkel sind. Erläuterung aus Raffaels „Schule von Athen"; und besonders aus der Vergötterung Homers[1].

VI.

Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die neuere so weit übertroffen.

VII.

Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik. Versuch, das Wunderbare und den Wert der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte.

VIII.

Notwendigkeit, alle schöne Künste einzuschränken und ihnen nicht alle mögliche Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik[2].

[1] Das berühmte Basrelief des Britischen Museums. — [2] Der Mathematiker Leonhard Euler (1707—83) hat in seinem „Tentamen novae theoriae musicae" (Petersb. 1739) das Wohlgefallen, welches das menschliche Ohr am Zusammenklange gewisser Töne empfindet, zu begründen gesucht.

IX.

Von der Erweiterung in der Malerei der neuern Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß, den Fehler in Nebenteilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspektiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Teile nicht anstößig sein würde.

X.[1]

Ermunterung, die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen und sie mit Begebenheiten unsrer itzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles' Rat, die Taten Alexanders zu malen.

Anhang.

I.[2]

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winckelmanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ajax ꝛc.

II.[3]

Von dem Borghesischen Fechter.

III.

Von dem Kupido des Praxiteles.

IV.

Von der Kunst, in Erzt zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V.

Vermutung über das Netze, p. 203.

VI.

Von den Schulen der alten Malerei und von den asiatischen Künstlern.

---

[1] Abschnitt XI. — [2] Abschnitt XXIX. — [3] Abschnitt XXVIII.

9.[1]

„Polycletus — hic etiam primus excogitavit ut uno crure signa insisterent[2].“ Lud. Demontiosius de Caelatura lib. I. cap. 1. Nachzusehn im Plinius[3].

Ebendieser Demontiosius l. c., wenn er von dem Farnesischen Ochsen[4] gesprochen, setzet hinzu: „Ejusdem etiam Apollonii exstat in Vaticano corpus, capite, brachiis, et tibiis truncatum, ex marmore: quod fragmentum nulli cedit operum antiquorum, quae extant hodie Romae. Basi nomen autoris inscriptum est[5].“

Wenn dieses der Torso des Herkules ist, so irrt sich D.; denn dieser Meister war aus Athen, jener Apollonius aber aus Tralles.

Pomponius Gauricus (cap. II. de Sculptura) teilet die ganze Länge des Körpers in neun Teile, jede von einer Gesichtslänge. Die Gesichtslänge selbst teilt er wiederum in drei Teile: „constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus. Una erit ab summa fronte qua capilli nascuntur, heic ad intercilia. Altera heinc ad imas nares. Ultima ab naribus heic ad mentum. Prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes[6].“

*

Gudius[7] ad Phaedri fab. 1. lib. V.
Zenobius[8] Centur. V. n. 82.

*

In dem mosaischen[9] Werke bei Kircher[10] („Monumentum

---

[1] Auszüge aus Gronovs „Thesaurus Graecarum antiquitatum“, Band 9 (Leiden 1701), in dem die hier zitierten Schriften des Demontosius (Louis de Montjoisieu), eines Franzosen des 16. Jahrhunderts, und des gleichzeitigen Humanisten Pomponius Gauricus, „De sculptura“, abgedruckt waren. — [2] „Polyklet — dieser ist auch zuerst darauf gekommen, die Statuen auf einem Beine ruhen zu lassen.“ — [3] „Historia naturalis“, Buch 34, Kap. 56. — [4] Die Gruppe des Farnesischen Stieres. — [5] „Von demselben Apollonius gibt es einen Marmortorso im Vatikan, ohne Kopf, Arme und Unterschenkel; ein Bruchstück, das keinem antiken Werke nachsteht, das heutzutage in Rom zu sehen ist. An der Basis steht der Name des Künstlers.“ — [6] „Aber es besteht wiederum aus drei Teilen. Einer von der Höhe der Stirn, vom Haaransatz, bis zu dem Raum zwischen den Augenbrauen. Der zweite von dort bis zum Nasenende. Der dritte von dieser Stelle der Nase bis zum Kinn. Der erste ist der Sitz der Weisheit, der zweite der Schönheit, der dritte der Güte.“ — [7] Vgl. S. 199 dieses Bandes, Anm. 4. — [8] Vgl. S. 203 dieses Bandes, Anm. 4. — [9] Hier soviel wie Mosaik. — [10] Athanasius Kircher (1601—80), Jesuit, Altertums- und Sprachforscher.

vetustissimum in Praenestinis Primigeniae Fortunae templi ruderibus adhuc superst."[1]) finde ich kein Conopeum[2], wie Gronow will. Ich hoffe doch nimmermehr, daß er die Lauben oder Bogen am Gitterwerk dafür angesehen.

10.

„Laocoontis signum e marmore mira arte factum in Pontificis viridario Romae, non quale a Virgilio ac Plinio, sed cujusmodi a graecis describitur[3]."

11.

Zu lesen.

Im „Guardian"[4] von einem Gemälde des Raffaels.

*

Im „Zuschauer" von dem Vergnügen aus unsrer Einbildungskraft vom 411. Stücke an.

12.

Von den Flügeln.

Daß sie keiner menschlichen Form zukommen können und mit dem ganzen Baue des Menschen streiten: Arist. de incessu animal. cap. XI. Wo der Philosoph zur Erläuterung anführt, daß die Liebesgötter geflügelt gemalt werden. Man würde daraus nicht unrecht schließen, daß die Griechen sonst keinen andern Göttern Flügel beigelegt.

13.

Gerard*[5] glaubt wider meine Meinung, daß die Malerei

---

* „On Taste." London 1759, p. 24.

---

[1] Aus Gronovs Vorrede: „Es ist noch ein ganz altes Denkmal in den Trümmern des Tempels der Primigenia Fortuna zu Präneste erhalten." — [2] Netzwerk. — [3] Quelle unbekannt. „Ein Bildwerk des Laokoon von wundersamer Kunst ist in dem Garten des Papstes zu Rom, nicht wie es von Virgil und Plinius, sondern wie es von den Griechen beschrieben wird." — [4] Der „Guardian" und der im folgenden Absatz angeführte „Zuschauer" sind bekannte moralische Wochenschriften. Die Stelle im „Guardian" (Stück 21) handelt von einem Gemälde, das eine Erscheinung Christi vor seinen Jüngern darstellt und so eindringlich wirkt, wie viele Bände über denselben Vorgang. — [5] Alexander Gerard (1728—95), englischer Theolog.

auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beibehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre komparative Größe, und diese ist hinlänglich, das Erhabene hervorzubringen. Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um mir zu erkennen zu geben, daß dergleichen komparative große Gegenstände in der Natur erhaben sein müssen, aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stillestehe, ähnliche Teile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke*. Aber ebendieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf, erhaben zu sein, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen drei gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehn; aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern, aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn[3], p. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Lairesse[4] anführet, scheinet nichts zu sein, und gerade gegen den Wert der Landschaften. Eben weil mehr Mechanisches dabei ist, konnte er mehr davon schreiben.

*

* Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hogarth[1] von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard. p. 147 vom Parmigiano[2].

[1] Vgl. S. 168 dieses Bandes, Anm. 3. — [2] Vgl. S. 133 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 3. — [4] Gerard de Lairesse (1640—1711), Maler, schrieb: „Het groot Schilderboek“ (Amsterdam 1707).

Pope verlangt von einem wahren Dichter*

That not in fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to truth and moraliz'd his song[1].

Auch K.[2] führte seine Empfindung hierauf, aber nur später. Er wollte seinen „Frühling", welcher nichts als eine Kette von Phantasien und Bildern ist, darnach umarbeiten[3].

Pope hat überhaupt von der beschreibenden oder malenden Poesie wenig gehalten, welches Warburton bei aller Gelegenheit versichert. S. seine Anmerkung über die Zeile in ebendemselben Prologo

— — — who could take offence
While pure description held the place of sense[4].

Pure, sagt er, kann hier „armselig" und „rein" heißen. Doch jenes sei der Meinung des Dichters gemäßer, als welcher ein bloß malendes Gedichte ein Gastgebot von lauter Brühen genannt habe.

An einem andern Orte** sagt Warburton: „Descriptive poetry is the lowest work of a genius[5]."

*

Cibbers[6] Kritik einer Stelle des Nathanael Lee[7], die er für Nonsens erklärt, weil sie kein Gemälde geben könne. Und was Warburton dagegen erinnert. S. die angezogne Epistel v. 121. Ich halte mit Warburton die Stelle gleichfalls für schön. Aber Cibber hat auch recht, daß sie sich nicht malen läßt. Was folgt also daraus? Daß die Probe unrecht ist; und daß es allerdings poetische Gemälde gibt, die sich nur schlecht malen lassen.

*

* „Prologue to the satires", v. 340. — ** Über den 319. Vers der Nachahmung des Horazischen Briefes an den August.

[1] Vgl. S. 131 dieses Bandes, Anm. 2 u. 3. — [2] Ewald von Kleist. — [3] Abschnitt XVII. — [4] Vgl. S. 131 dieses Bandes, Anm. 4. — [5] „Beschreibende Poesie ist die niedrigste Leistung des Genies." — [6] Theophil Cibber (1705—58), englischer Schauspieler, Herausgeber der hochgeschätzten „Lives of the poets of Great-Britain and Ireland" (London 1713), verfaßt von Robert Shiels. — [7] Englischer Dramatiker (um 1655—91).

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

*

„Observations sur l'Italie"[1], Tom. II. p. 30. An dem Tage des h. Rochus haben die Maler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemälde „dans la ‚Scuola' de S. Roch. Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce maître. Je fus singulièrement frappé de celui qui représente l'Annonciation. Le mur qui ferme la chambre de la Vierge du côté de la campagne, s'écroule et l'ange entre de plein vol par la brèche[2]."

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Maler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören, durchdringen kann, so drückt er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nämliche Idee, daß nämlich ein solches Wesen von nichts ausgeschlossen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht sein.

*

ibid. p. 71. Die antiken Löwen vor dem Zeughause in Venedig. Von dem einen, dem kolossalischen, welcher auf den Hinterfüßen sitzet, sagt der V.: „Il a presque la sécheresse et la roideur de ces lions du vieux Japon, que l'on conserve dans quelques cabinets: *non est in toto corpore mica salis.* En lui comparant le moindre petit lion moderne, on voit avec

[1] „Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes suédois, traduits du Suédois" (London 1764). — [2] „In der Scuola (Brüderschaft) des heiligen Rochus. Diese Brüderschaft, eine der ersten in Venedig, ist gefüllt mit Gemälden aus dem Neuen Testament von der Hand Tintorettos, aus der besten Zeit dieses Meisters. Ich bewunderte besonders dasjenige, das die Ankündigung darstellt. Die Mauer, die das Zimmer der Jungfrau nach der offenen Landschaft hin abschließt, öffnet sich, und herabschwebend tritt der Engel durch die Öffnung."

étonnement à quel point nos artistes se sont éloignés de l'antique simplicité, et combien ils prodiguent l'esprit, où les Grecs croyoient le devoir économiser[1]."

*

Plinius lib. 35. cap. 10. vom Arellius[2]: „Flagitio insigni corrupit artem, deas pingens, sub dilectarum imagine[3]." Er porträtierte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu malen. Das nämliche haben verschiedne neuere Maler mit der heiligen Jungfrau getan, z. E. Karl Maratti[4], welcher das Vorbild dazu von s. Frau nahm.

ibid. p. 462. „Le fameux distique du Cardinal Bembe sur Raphael

„Hic ille est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

„J'ignore si Mr. Rollin ou le Père Bouhours ont mis au creuset ce distique sonore: je doute qu'il sortit avec avantage de cette épreuve[5]."

*

Der jüngere Plinius[6] lib. 3.[7] an den Sever: „De illis judico quantum ego sapio, qui fortassis in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio[8]."

*

Auch das ist beim Virgil ein ekler Zug. Aeneid. lib. II. v. 277. Wo Hektor dem Äneas im Schlafe erscheinet:

Squallentem barbam et concretos sanguine crines[9].

*

---

[1] „Er hat fast die Trockenheit und Steifheit jener alten japanischen Löwen, die man in einigen Sammlungen aufbewahrt: ‚in seinem ganzen Körper ist nicht ein Körnchen Geist' [Catull 86, 3]. Vergleicht man mit ihm den kleinsten modernen Löwen, so sieht man mit Erstaunen, wie weit sich unsere Künstler von der antiken Einfachheit entfernt haben, und wie sehr sie ihren Geist dort verschwenden, wo die Griechen glaubten, damit sparen zu sollen." — [2] Altrömischer Maler aus der letzten Zeit der Republik. — [3] „Durch eine besondere Schandtat verdarb er die Kunst, indem er Göttinnen malte, aber nach dem Bilde seiner Geliebten." — [4] Italienischer Maler (1625—1713). — [5] „Das berühmte Distichon des Kardinals Bembo über Raffael: ‚Hier ruht Raffael, von dem die große Mutter Natur besiegt zu werden fürchtete, als er lebte; und als er starb, fürchtete sie zu sterben.' Ich weiß nicht, ob Rollin [franz. Historiker, 1661—1741] oder der Père Bouhours [franz. Schriftsteller, 1628—1702] dieses gutklingende Distichon ihrer Kritik unterzogen haben; ich zweifle, ob es diese Prüfung mit Anerkennung bestanden hat." — [6] 62—113 n. Chr., bekannt vor allem durch seine „Briefe". — [7] Brief 6. — [8] „Ich urteile darüber, so gut ich es verstehe, der ich vielleicht von allen Sachen etwas, aber von dieser gewiß sehr wenig verstehe." — [9] Vgl. S. 184 dieses Bandes, Anm. 1.

Spence*[1] Zweifel, ob die Statuen, welche die Vesta vorstellen sollen, sie wirklich vorstellen, ist nichtig. Die Stelle des Ovids, daß diese Göttin kein Bildnis gehabt, bezieht sich bloß auf ihren Tempel in Rom, wo sie unter keinem besondern Bilde, sondern bloß unter der Gestalt des Feuers verehrt wurde. Daß sie aber außer diesem geheimen Gottesdienste von den Künstlern nicht persönlich vorgestellt worden, ist daraus gar nicht zu schließen. Numa ist nicht der Erfinder des Vestalischen Gottesdienstes, sondern nur der Verbeßrer. Und vielleicht, daß seine Verbeßrung ebendarin bestand, daß er das Bildnis der Vesta aus dem Tempel schaffte und sie bloß unter dem Feuer verehren ließ. Denn schon die Trojaner verehrten die Vesta, und Äneas brachte ihren Gottesdienst nach Italien und auf die Römer. Daß aber die Trojaner außer dem Feuer wirklich ein Bildnis von ihr gehabt haben, bezeigt die Stelle des Virgils Aeneid. lib. II. v. 296.

et manibus vittas Vestamque potentem
Aeternumque adytis affert penetralibus ignem[2].

Hier wird das Bildnis der Vesta von dem Feuer, welches sie vorstellte, ausdrücklich unterschieden. Vor Erbauung Roms ward sie in Rom gleichfalls noch unter einem Bildnisse verehrt, welches Ovid bezeigt (Fast. lib. III. v. 45.), wenn er sagt, daß, als die Sylvia Mutter geworden,

— — Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus[3].

Spence will diese Stelle so erklären, als ob durch das feruntur die simulacra ungewiß gemacht würden, da es doch auf die Sache selbst geht.

Kurz, Spence bedenkt nicht, daß sich das Gebiete der alten Künstler weiter erstreckt habe als die religiösen Gebräuche. So gut die Dichter aus der Vesta ein wirkliches Wesen machten, die die Tochter des Saturnus und der Ops war, die einmal

* p. 81.

[1] Abschnitt IX. — [2] Vgl. S. 91 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] Vgl. S. 91 dieses Bandes, Anm. 1.

in Gefahr kam, durch den Priap ihre Jungfrauschaft zu verlieren, und was sie sonst von ihr erzählen: ebensogut konnten ihr auch die Bildhauer nach ihrer Art die persönliche Existenz erteilen, ob sie schon unter keinem Bilde in ihren Tempeln verehret wurde.

Daß auch die Griechen Bildnisse von der Vesta gehabt, bezeigt die Statue des Skopas beim Plinius. Denn daß dieses keine Vestalin sein kann, ist daher klar, weil die Vesta bei den Griechen nicht Jungfrauen zu Priesterinnen hatte rc.

*

Beim jüngern Burmann[1] in der „Anthologie“* findet sich ein Epigramma auf den Laokoon, in welchem ihm die Zeile

Hinc tolerasse ferunt saeva venena virum[2]

wegen des tolerasse verdächtig ist. Wenn dieses Epigramm, wie es scheinet, auf die Statue gemacht ist, so hat er nicht nötig, das tolerasse zu verändern; sondern der Dichter könnte damit zugleich mit auf die Geduld gesehen haben, mit welcher Laokoon in selbiger sein Leiden erträgt.

*

Augustinus[3] de Musica libri sex. lib. I. cap. 2. „Nam quasi serviunt omnia, quae non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur[4].“

*

cap. 4. „Omnes pene artes periclitari videntur, imitatione sublata[5].“

*

Richardson[6], „Traité de la Peinture“, T. I. p. 9. „Après avoir lu Milton, on découvre la nature avec des yeux plus

* p. 90.

[1] Peter Burmann Secundus (1714—78), holländischer Philolog, gab heraus: „Anthologia veterum latinorum epigrammatum et poematum“ (Amsterdam 1759—73). — [2] „Daher hat der Mann, wie man sagt, das wütende Gift erduldet.“ — [3] Der heilige Augustinus (354—430). — [4] „Denn alle Dinge sind abhängig, die nicht für sich bestehen, sondern auf etwas anderes Beziehung haben.“ — [5] Das Zitat ist nur dem Sinne nach genau: „Fast alle Künste scheinen ohne die Nachahmung in Gefahr zu kommen.“ — [6] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2.

clairvoyants qu'auparavant; on y remarque des beautés auxquelles on n'auroit point fait attention[1]."

Und dieses ist auch der einzige wahre Nutzen, den die Künstler aus den Dichtern ziehn sollten. Gedichte sollen für sie gleichsam unendliche Augen mehr und eine Art von Vergrößerungsgläsern sein, durch welche sie Dinge bemerken lernen, die sie mit ihren eigenen bloßen Augen nicht würden unterschieden haben.

*

p. 12. Betrachtet Richardson die bildenden Künste von der Kameralseite[2], inwieferne sie die Reichtümer eines Landes vermehren. Es ist wahr: der Künstler verarbeitet sehr wenig und eben nicht kostbare Materialien und macht etwas daraus, was unendlich mehr wert wird.

Allein wenn sich dadurch die Kameralisten wollten verleiten lassen, die Malereifabriken mäßig zu unterstützen und betreiben zu lassen, so wäre der Verfall der Kunst und die Verderbnis des Geschmacks nicht allein unvermeidlich, sondern am Ende würde auch die Arbeit nicht einmal so viel wert sein als die verarbeiteten Materialien.

*

p. 38. Exempel, wo sich Raffael sowohl von der natürlichen als historischen Wahrheit entfernt hat. Von jener in einem von s. Kartons[3] in Hamptoncourt[4], wo er den wunderbaren Fischzug vorstellt und die Barke für die Menge der darauf befindlichen Personen viel zu klein macht. Von dieser gleichfalls in einem Karton von dem von Petro und Johanne kurierten Gichtbrüchigen vor der Türe des Tempels, genannt die schöne, wo er figurierte Säulen angebracht hat.

Allein es ist zwischen beiden Abweichungen ein großer Unterschied; diese vermehrt die gute Wirkung, jene verringert sie. Nämlich in einem bloß natürlichen Auge. Jene ist allen Menschen anstößig, diese nur den Gelehrten.

*

[1] „Wenn man Milton gelesen hat, macht man in der Natur mit helleren Augen Entdeckungen; man bemerkt dort Schönheiten, auf die man gar nicht geachtet hätte." — [2] Von der Seite der Nationalökonomie. — [3] Die Kartons zu den berühmten Teppichen im Vatikan. — [4] Bei London.

p. 43. Es[1] hat sogar große Maler gegeben, welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst die ganze Geschichte des verlornen Sohnes von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sei dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten und ganze Jahre ein einziges Stück daueren lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter als der Fehler des Dichters. Denn

1) hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unsrer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hülfe zu kommen. Das Mittel der Perspektiv ist dazu nicht hinreichend.
2) Der Fehler des Dichters behält noch immer eine gewisse Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in dem zweiten in Ägypten sind, so sind wir doch an diesen beiden Orten nur nach und nach; wenn der Held im ersten Akte heiratet und im zweiten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit: anstatt daß bei dem Maler notwendig alle verschiedne Orte in einen Ort und alle verschiedne Zeiten in einen Zeitpunkt zusammenfließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.
3) Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr wie einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

*

p. 37. Raffael hat in einem von seinen Gemäldern im Vatikan, welches die wunderbare Befreiung des h. Petrus aus dem Gefängnisse vorstellet, ein dreifaches Licht angebracht. Das eine ist ein Ausfluß von dem Engel, das zweite ist die Wirkung einer Fackel, und das dritte ist der Schein des Mon-

[1] Abschnitt XVIII.

des. Alle diese drei Lichter haben jedes seine ihm eigentümlich zukommende Scheine und Widerscheine und machen zusammen einen wunderbaren Effekt.

Diese Schönheit ist vermutlich eine von denen, auf die Raffael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste noch die einzige Schönheit in seinem Stücke sein.

*

p. 46. Richardson[1] erläutert die Regel, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse, durch ein Werk des Protogenes. „Protogenes", sagt er, „in seinem berühmten Gemälde Jalysus, hat ein Rebhuhn mit so vieler Kunst gemalt, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber die Aufmerksamkeit allzusehr an sich zog, so löschte er es ganz aus."

Richardson irrt sich. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus des Protogenes, sondern in einem andern Gemälde, welches der „Ruhende Satyr" hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius* entsprungen, nicht anmerken, wenn ich nicht fände, daß ihn auch Joh. Meursius[2] hat. Rhodi libr. I. cap. 14. p. 38. „In eadem (tabula sc. in qua Jalysus) Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens[3]."

Strabo[4] ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne. Libr. XIV. p. 652. Und dieser unterscheidet den Jalysus und das Gemälde mit dem an eine Säule sich anlehnenden Satyr, auf welcher Säule das Rebhuhn war, ausdrücklich.

Die Stelle des Plinius haben Meursius und Richardson deswegen nicht verstanden, weil sie nicht acht gegeben, daß von

* libr. 35. sect. 36. p. 700.

[1] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Vgl. S. 103 dieses Bandes, Anm. 6. — [3] „Auf demselben Gemälde (nämlich auf dem Jalysus dargestellt ist) war auch ein Satyr, den man ‚den Ruhenden' nannte; er hielt die Flöte." — [4] Vgl. S. 104 dieses Bandes, Anm. 2.

zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist. Dem einen, weswegen Demetrius die Stadt nicht einbekam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand. Und das andere, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der „Jalysus" und dieses der „Satyr".

*

p. 49. Hannibal Caraccio[1] wollte in einem Gemälde nicht über zwölf Figuren verstatten.

*

p. 50. Richardson hat eine Zeichnung von Polydoro[2] gesehen, von dem sterbenden Cato, wo ihm der Maler die Eingeweide aus dem Leibe hängen lassen. Höchst ekel.

*

p. 69. Eine Pieta (Pietà) heißt eine Mutter Maria mit dem toten Körper des Heilandes.

*

p. 74. Pordenone[3] hat in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten lassen. Richardson mißbilliget dieses deswegen, weil er noch nicht so lange tot gewesen, daß er hätte riechen können. Bei der Auferstehung des Lazarus hingegen glaubt er, daß es dem Maler erlaubt sei, von den Umstehenden welche so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe*.

Allein diese Vorstellung ist weder in dem einen noch in dem andern Falle zu dulden, weil sie sich auf etwas Ekelhaftes gründet, welches der Maler durchaus vermeiden muß.

Rubens in seiner „Auferstehung des Lazarus" in Sanssouci hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch, daß dieses der eigentliche ist, und fällt dabei die Notwendigkeit, sich die Nase

* Nubes v. 170—174[3].

[1] Annibale Carracci (1560—1609), italienischer Maler. — [2] Polidoro de Caravaggio (1495—1543), italienischer Maler. — [3] Vgl. S. 188 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] Dieses Aristophanes-Zitat ist von Lessing in den Laokoon-Text S. 181 dieses Bandes, Z. 6 ff. aufgenommen worden.

zuzuhalten, weg: denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein.

*

p. 89. Exempel, daß selbst Raffael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Malerei vor allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indes ist es ohne Zweifel noch immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raffael oder Caraccio schreibt, und wenn es ein andrer tut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raffaels nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer als Gemälde eine vortreffliche Wirkung tun. Anstatt daß die meisten andern Geschichtmaler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedrückt zu haben.

*

p. 93. Michael Angelo soll seinen Charon aus einer Stelle des Dantes genommen haben

Caron, Demonion con occhi di bragia,
— —
Batte col remo qualcunque s'adagia[1].

In dem Kupfer vom Jüngsten Gerichte läßt sich nur die Aktion, welche in dem letzten Verse ausgedruckt ist, erkennen; ob Angelo aber auch die Augen von glühenden Kohlen ausgedrückt hat?

*

p. 95. Von der Wirkung, welche ein Gemälde auf das Auge von ferne machen soll, noch ehe dieses die Gegenstände desselben unterscheiden kann. Dieses ist es, was Coypel[2] mit dem Exordio[3] einer Rede vergleicht.

*

p. 97. Ich kann in der Notte del Correggio[4], in welcher sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit

---

[1] Dante, „Hölle", 3. Gesang, V. 109:
„Charon, Dämon mit Kohlenaugen,
— — Schlägt mit dem Ruder jeden, der sich verweilt."

[2] Antoine Coypel (1661—1722) in den „Discours prononcés dans les conférences de l'Académie de la peinture" (Paris 1721). — [3] Einleitung. — [4] Correggios „Heilige Nacht" in Dresden.

Richardson einerlei Meinung sein, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Ebendieses Nichtleuchten ist hier ein sinnreicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleinre verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr wert als der kleine Anstoß, den das Auge dabei hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

*

p. 120. Was Richardson p. 120 u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Wert der Koloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit[1] findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen Liquido[2] Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Öl, zu menagieren[3] hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl der bewundernswürdigste Koloriste uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann. Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst, mit Ölfarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden.

*

p. 212. Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson hier äußert, dürfte erfüllet werden? daß ein Maler aufstehen werde, welcher den Raffael überträfe, indem er den Kontur der Alten mit dem besten Kolorite der Neuern verbände? Es ist wahr: ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beiden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen.

---

[1] Französisch délicatesse. — [2] Flüssigkeit, Farbe. — [3] Berücksichtigen.

Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheinet diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders als zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Teile gebracht hat, desto weiter in dem andern notwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu sein wünschen werden ꝛc. Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kömmt p. 26 „Sur l'Art de critiquer en fait, de peinture“[1] noch eine schöne Stelle vor.

14.

Montfaucon[2], „Antiquité Expliquée“. Première partie. Seconde Edit. de Paris 1722.

p. 50.

Hält einen Kopf mit einem Barte und weit geöffnetem Munde, den er in seinem eignen Kabinette gehabt, für einen Jupiter, „qui rend des oracles[3]“. Höchst abgeschmackt. Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Öffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger als nach dem alten Geschmacke sein.

p. 52.

Auf dem geschnittnen Steine aus dem Maffei[4] n. 5. Tab. XIX, welcher die Entführung der Europa vorstellet, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers wie auf dem Eise laufen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann, so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stieres dagegen zu sichtlich ist.

p. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beim Montfaucon, Tab. XXVIII. 1. hat keinen Schleier, auch nicht einmal infulam; sie ist in ihren freien natürlichen Haaren:

---

[1] Das Zitat bezeichnet ein Kapitel in Richardsons „Traité de la peinture“, aus dem alle vorhergehenden Notizen stammen. — [2] Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] „Der Orakel erteilt.“ — [4] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 1.

ein Beweis, daß die Alten auch das Kostüm der Schönheit nachsetzten.

p. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet. Die Figur ist nicht schön; und die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönre, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwei Bäuche, zwei Werkstätt der animalischen Ökonomie, hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

p. 96.

Von dem Hinken des Vulkans; in den noch übrigen Bildsäulen von ihm, die Montfaucon gesehen, erscheinet er nicht hinkend. Die alten Künstler indes, die ihn hinkend machten, taten es ohne Nachteil der Schönheit: Cicero de Natura Deorum I.[1] sagt: „Athenis laudamus Vulcanum quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis[2].“

p. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beim Stosch für Diomedes gelten, für Bellonarios[3], welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch gibt er p. 145. Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

p. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittnen Stein bei, auf dem ein Herkules mit der Keule und der auf den Rücken geworfnen Löwenhaut mit der Umschrift „Anteros“. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. „Une autre image d'Anteros est si extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle si l'inscription Anteros n'en faisoit foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la massue sur l'épaule. La peau de bête qui pend derrière, paroit d'être non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de

[1] § 30. — [2] „In Athen preisen wir einen Vulkan von Alkamenes, bei dem, da er steht und bekleidet ist, dies Hinken nicht als Mißbildung erscheint.“ — [3] Priester der Göttin Bellona.

la pierre qui est une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si éloignée de l'idée qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeront mieux croire que c'est le nom d'ouvrier, et que la figure représentée est un Hercule[1]." Und so ist es auch; denn Stosch führt einen andern geschnittnen Stein mit diesem Worte an.

p. 221.

Der Name des Glykon findet sich auch auf einem Basrelief beim Boissard[2], woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV. anführt. Es stellt den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Cupido hält, und hinter der er vor einem vorstehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen Schutz suchet. *ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ.*

∗[3]

Die Büste des Bacchus Pl. CXLVIII aus des Begers[4] Brandenb. Kabinette öffnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen. Um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größre Öffnung des Mundes haben die Bacchantinnen als die Nr. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen der lachende Faun aus dem Beger Pl. CLXXIII. 4.

p. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochnen Degen, die Montfaucon für die Göttin Rom ausgibt, ist vielleicht ein Sphäromachus[5].

p. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für die Pudicitiam ausgibt, scheint mir Ariadne zu sein. Die andern beiden Figuren scheinen

---

[1] „Ein anderes Bildnis des Anteros ist so ungewöhnlich, daß man es niemals dafür halten würde, wenn es nicht durch die Inschrift ‚Anteros' bestätigt würde. Dieses Bildnis gleicht völlig einem bärtigen Herkules, der die Keule über die Schulter trägt. Das Fell, das hinten hängt, scheint nicht von einem Löwen zu sein, wie man es bei Herkules sieht, sondern von einem Eber. Die Kleinheit des Steins, eines vermutlich antiken Kornalits, erlaubt nicht, es genau zu unterscheiden. Diese Figur steht der üblichen Vorstellung des Anteros so fern, daß manche lieber glauben werden, das sei der Name des Künstlers, und die dargestellte Gestalt sei ein Herkules." — [2] Jean Jacques Boissard (1528—1602), französischer Altertumsforscher. — [3] Zu Montfaucon, S. 236. — [4] Lorenz Beger (1653—1705), Aufseher der Berliner Altertümer, über die er in dem „Thesaurus Brandenburgicus" (Berlin 1696—1701) berichtete. — [5] Ein Athlet, der sich durch Stoßen nach einem Balle übt.

Bacchus und einer von seinem Gefolge zu sein, welcher letztere den Gott abziehen will, bei der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnitt. Steine aus dem königl. Kabinette Tab. CL. 1.

*

Clemens Alexandrinus[1], wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50 Edit. Potteri) sagt unter andern, daß Ceres sowie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptun aus dem Dreizack, *ἀπο της συμφορας*[2], erkannt werden müsse. Dieses gibt Potter[3] in seiner neuen Übersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione[4]. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, aus deren Beschreibung Ceres zu erkennen sei? Es müßte die Unfruchtbarkeit sein. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort ebenso unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner *συμφορα* will. Es wäre denn, daß *συμφορα,* als ein vocabulum *μεσον,* ebensowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder *συμφορα,* da es auch für *συμβολη* gebraucht wird und überhaupt etwas Zusammengebrachtes anzeiget, müßte den Strauß von verschiednen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen lassen. Hat keine von beiden Vermutungen statt, so bleibt nichts übrig, als das *συμφορα* für verfälscht zu halten; und vielleicht hat man *σιτοφοριας* oder, wenn man von dem Zuge der Buchstaben doch weiter abgehen darf, *λικνοφοριας* oder *κανηφοριας* dafür zu

---

[1] Vgl. S. 87 dieses Bandes, Anm. 1. — [2] Kann heißen: „Vom Sammeln" (der Ähren) oder „von dem Unglück" oder „von dem Ereignis" oder „von dem Endergebnis". — [3] John Potter (1672—1747), englischer Theolog und Philolog. — [4] „Von der Andeutung des Unglücks."

lesen. Denn der Korb, λικνον, κανης, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim[1] (ad Callimachi Hym. in Cerer. p. 735 Edit. Ern.[2]) aus Münzen zeiget. Beim Montfaucon[3] soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun[4] (Tab. XLIII. 4.) vermutlich einen dergleichen Korb auf dem Kopfe haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte; „quarta galerum singularem capite gestat; la quatrième a un bonnet extraordinaire[5]". Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein „sonderbarer Helm" geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard[6] (Tab. XLII. 2.) stehet, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgibt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb sein, der bei feierlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde (Callimachus in Cerer. v. 1. 3.), denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht sowie des Ackerbaues zugeschrieben werde.

15.

II.

Der körperliche Schmerz verstellet[7] am meisten. Das Schreien allein zerstöret alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschlossenem Munde. Polygnotus war der erste, der den Mund seiner Figuren ein klein wenig öffnete, um eine Schönheit mehr, die Zähne, sichtbar zu machen. „Instituit os adaperire, dentes ostendere[8]." Plinius lib. XXXV. sect. 35.

16.

Vielleicht[9] war es Pollio Asinius[10], der den Laokoon des Virgils durch einen griechischen Künstler nachahmen ließ. Pollio

---

[1] Vgl. S. 30 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] „Callimachi Hymni et Epigrammata, latine vertit atque notas adjecit Johann August Ernesti" (Leiden 1761). — [3] Vgl. S. 31 dieses Bandes, Anm. 2. — [4] Charles Le Brun (1619—90), französischer Maler. — [5] „Die vierte hat einen eigenartigen Kopfputz." — [6] Vgl. S. 275 dieses Bandes, Anm. 2. — [7] Entstellt. — [8] „Er begann damit, den Mund zu öffnen, die Zähne zu zeigen." — [9] Abschnitt XXVII. — [10] Vgl. S. 197 dieses Bandes, Anm. 2.

war ein besondrer Freund des Dichters, überlebte den Dichter und scheinet sogar ein eignes Werk über die „Äneis" geschrieben zu haben. (Denn wo sonst als in einem eignen Werke über dieses Gedichte könnten die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius[1] aus ihm anführt ad vers. 7. libr. II. und besonders ad vers. 183. lib. XI? Man dürfte also wohl nicht unrecht tun, das Verzeichnis der verlornen Schriften dieses Römers mit einem solchen Werke zu vermehren.) Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen: „Ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit[2]." (Plinius l. 36. sect. 4.)

Eben itzt finde ich mit vielem Vergnügen, daß ich in meiner Meinung von dem Alter des Laokoon und den Vorbildern, welche sich die Meister desselben dabei gewählet, einen Vorgänger habe, dessen Spuren ich unwissenderweise betreten. Es ist dieses Barthol. Marliani[3], ein Gelehrter, welcher um die Zeit, da Laokoon um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entdeckt ward, lebte; und ich darf vermuten, daß mehrere damalige Gelehrten mit ihm übereingestimmt haben werden. So schreibt er: „Et quamquam hi", nämlich Ages., Poly. und Atha., „ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere.[4]" *

* Topographia Urbis Romae lib. IV. cap. 14. Wenn aber Marliani hinzusetzt: „Haec statua in Vaticano nunc est collocata: quam diligenter expressam hic subjecimus[5]": so muß ich erinnern, daß sich dieses Bild, so wie Graevius[6] das Werk des Marliani (Th. Antiq. Rom. T. III.) nachdrucken lassen, nicht dabei befindet[7]. Vielleicht, daß ihn die erste Ausgabe hat.

[1] Vgl. S. 76 dieses Bandes, Anm. 1. — [2] Vgl. S. 197 dieses Bandes, Anm. 4. — [3] Vgl. S. 52 dieses Bandes, Anm. 1. — [4] Vgl. S. 52 dieses Bandes, Anm. 3. — [5] „Diese Statue ist jetzt im Vatikan aufgestellt, wir haben eine genaue Abbildung davon hier beigefügt." — [6] Johann Georg Gräve (Graevius; 1632—1703), Professor in Utrecht, „Thesaurus antiquitatum Romanorum" (Utrecht 1694—99, 12 Bände). — [7] Sie findet sich in der von Lessing benutzten Ausgabe des „Thesaurus" Marlianis.

Ich sollte fast selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Kommentar schreiben wollen.

** Oder[1] vielmehr, die Schlange; denn Lykophron[2] scheinet nur eine angenommen zu haben.

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας[3].

Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellt die Zerstörung von Troja und die Geschichte des Laokoon vollkommen so vor, als Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde von Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historicus halten zu dürfen. Diese Galerie und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben allem Ansehen nach nirgend als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre Erdichtung deutlicher als die offenbare Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil.

17.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fiktionen ist beim Milton („Paradise lost“, Book III. 685), wo Satan den Uriel hintergeht

— oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems ——

„Oft, wenngleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihrer Türe und gibt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses vermutet, wo nichts Böses hervorblickt.“

---

[1] Die Bemerkung knüpft, auch durch die beiden vorgesetzten Sterne, an die Worte S. 25 dieses Bandes, Z. 22 ff. an. — [2] Vgl. S. 54 dieses Bandes, Anm. 1. — [3] Vgl. S. 54 dieses Bandes, Anm. 2.

Und so gefallen mir die allegorischen Fiktionen; aber sie weitläuftig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gotischer[1], mönchischer Witz[2].

Die einzige Weise indes, wie eine weitläuftigere allegorische Fiktion noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes[3] gebraucht worden; er erzählt nicht die bloße Fiktion, sondern so, wie sie von einem Maler behandelt worden.

Blindheit des Milton.

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art, zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben, einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsternis von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines („Paradise lost", Book III. 722), welches vielleicht gleichfalls hieher gezogen werden kann. — Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan den Erdball, die Wohnung des Menschen, zeigen und sagt:

Look downward on that globe, whose hither side
With light from hence, though but reflected, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheinet, das von hier entlehnet ist." — Man merke, daß beider Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten als eben die Seite, welche der Sonne zugekehret war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erblicken; aber das macht, weil wir uns an einem dritten Orte befinden und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgeht.

[1] Geschmackloser. — [2] Geist. — [3] Der Thebaner Kebes, eine Gestalt in Platons „Phaidon", gilt als Verfasser der Schrift „Pinax" (Gemälde) aus viel späterer Zeit, einer Allegorie des Daseins der menschlichen Seele.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheinet die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu sein. Homer malt dergleichen selten mehr als durch ein einziges Beiwort, weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbarn Gegenstandes hinlänglich ist, uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehen die Gelegenheit verloren: ein Blinder muß natürlicherweise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: „Es werde Licht, und es ward Licht“, so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bei dem Lichte so gedacht oder empfunden hat. („Paradise lost“, Book VII, v. 243. 44):

Let there be light, said God, and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native east
To journey through the airy gloom began[1].

Gemälde beim Milton.

I. Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beispiele gibt, finden sich auch sehr schöne beim Milton. Als

a) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. „Paradise lost“, Book I, v. 221—228.

[1] „Es werde Licht, sprach Gott, und sogleich entsprang ätherisches Licht, der Anfang der Dinge, der reine Urstoff, aus der Tiefe und begann seine Wanderung vom heimatlichen Osten durch die erglänzende Luft.“

β) die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. Book II, v. 871—883.

γ) die Entstehung der Welt. Book III, v. 708—718.

δ) der Sprung des Satans in das Paradies. Book IV, v. 181—183.

ε) der Flug des Raphaels zur Erde. Book V, v. 246—277.

ζ) der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. Book VI, v. 56—78.

η) die Annäherung der Schlange zur Eva. IX, 494ff.

ϑ) die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X, 285.

ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X, 414—

ϰ) die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X, 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandteilen als nach ihrer Wirkung geschildert. Man sehe die Stelle von der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Book IX, 455—66.

II. Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winckelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

1) Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (Book V, 277.) für einen schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen ist, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt der Cherubins ist ebenso unmalerisch. XI, 129.

2) Desgleichen das Bild der aufrechts einhergehenden Schlange Book IX, 496, welches wider alle Ponderation[1] in der Malerei sein würde, ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt.

[1] Schwerkraft.

Von den notwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen „Dichtkunst"[1] ist bisher noch am wenigsten kommentieret worden.

Ich nenne notwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht sein würden; denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein notwendiger Fehler der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu sein. Z. E. Book V, 588 von den Fahnen und Standarten der Engel — —

Desgleichen gehören seine theologischen Fehler hierher; oder dasjenige, was mit den genauern Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (Book V, 604) zu seinen Engeln sagen läßt:

> This day I have begot whom I declare
> My only son, and on this holy hill
> Him have anointed, whom ye now behold
> At my right hand; your head I him appoint[2].

„Heute" mag hier immer heißen „von Ewigkeit"; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er sein sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach

---

[1] Kap. 25. — [2] „Heute habe ich den gezeugt, den ich als meinen einzigen Sohn erkläre, und auf diesem heiligen Berge habe ich ihn gesalbt, den ihr nun zu meiner Rechten sehet; ich bestimme ihn zu eurem Herrn."

unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von dem Geheimnisse seiner Dreieinigkeit gelassen, so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er notwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes sein, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung ebenso von Ewigkeit erfolgt als die Geburt des Sohnes ꝛc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine beßre Ursache hätte erdenken sollen als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

18.

p. 396.

„Plinius“, sagt Herr Winckelmann, „berichtet[1], daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden in Erzt zu gießen, und er beruft sich auf die kolossalische Statue dieses Kaisers vom Zenodorus, dem es bei aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati[2] und Nardini[3] wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen.“

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden haben und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr Winckelmann muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt sein? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine

[1] „Naturalis historia“, Buch 36, Kap. 46. — [2] Des Alessandro Donati (1584—1640) „Roma vetus et recens“ erschien 1633. — [3] Fumiano Nardini gest. 1661), „Roma vetus“.

ungemeine Ähnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines kolossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Anteil der Ehre an dieser Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen und anderwo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderm Werte gewesen sein müsse? Plinius sagt zwar: „Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam[1].“ Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da nichts darin liegt als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam aeris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu sein glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse, nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimnis darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischet haben: „quondam aes confusum auro argentoque miscebatur[2].“* Dieses Geheimnis war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts wie Blei, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählet**. Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: „Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur[4].“*** Umsonst wollte der verschwendrische Nero Silber und Gold dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere

* Plin. lib. 34. sect. 3. Ed. Hard.[3] — ** l. c. sect. 20. — *** l. c. sect. 18.

[1] „Jene Statue bewies, daß die Kunst des Erzgusses untergegangen war.“ — [2] „Ehemals wurde das zusammengegossene Erz mit Gold und Silber gemischt.“ — [3] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 2. — [4] „Jene . . . war, da noch Nero reichlich Gold und Silber spenden wollte und Zenodorus als Bildhauer und Former keinem der Alten nachstand.“

Temperatur[1]; aber der geringere Wert des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

„Der schöne Seneca in Erzt,“ sagt Herr Winckelmann in einer neuern Schrift*, „den man erst kürzlich im Herkulano[2] entdeckt, könnte allein ein Zeugnis wider den Plinius geben, welcher vorgibt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erzt zu gießen“ — Wem können wir wegen der Schönheit dieses Werks sichrer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr Winckelmann noch berufen könnte; wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erztes redet und hinzusetzt: „et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, pejor haec sit an materia[3].“ Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein beßres Zeugnis erteilet und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein beßres verdienet.

19.

II. Teil.

XXX.[4]

Herr Winckelmann hat sich in der „Geschichte der Kunst“ näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Notwendigkeit, sich über dergleichen Dinge so präzis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

---

* „Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen“, S. 35.

---

[1] Mischung. — [2] Vgl. S. 147 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] „Und doch war die Kunst noch wertvoller, jetzt ist es ungewiß, ob sie schlechter sei oder das Material.“ — [4] Diese Zahl schließt sich unmittelbar an die letzte der Abschnitte des ersten Teils.

XXXI.

Herr Winckelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahiert zu haben. Man kann aber ebenso unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen, da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen, da andere Künste gänzlich darauf Verzicht tun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung sein kann.

XXXII.

Allein zur körperlichen Schönheit gehöret mehr als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Karnation und Kolorierung[1]. Karnation ist die Kolorierung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Kolorierung ist der Gebrauch der Lokalfarben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischen und permanenten. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

XXXIII.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Karnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Kolorierung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

XXXIV.

Falsche Übertragung des malerischen Ideals in die Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der

[1] Dafür sagt man jetzt Inkarnat und Kolorit.

Handlungen sein. Dryden[1] in seiner Vorrede zum Fresnoy[2]. Baco beim Lowth[3].

XXXV.

Noch übertriebner würde es sein, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommene schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl tut dieses Herr Winckelmann in seinem Urteile vom Milton. Pag. 28. „Geschichte der Kunst".

Winckelmann scheint den Milton wenig gelesen zu haben; sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinerte Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (v. Dryden's „Preface to the Art of Painting", p. IX.). Aber weder er noch sonst einer hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

XXXVI.

Aber auch von den Haupthandlungen des Milton lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bei dem Milton nicht gemalet sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug; die Malerei muß alle übrige hinzutun. In jener also kann etwas sehr malerisch sein, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

XXXVII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bei ihm alles zu malen ist, sondern lediglich an

---

[1] Vgl. S. 116 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Vgl. S. 61 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] Robert Lowth (1711—87) zitiert in seiner Schrift „Praelectiones de sacra poesi Hebraeorum" (London 1753) aus des Francis Bacon von Verulam (1561—1626) „De dignitate et augmentis scientiarum" (London 1605), daß die Poesie heroischere Taten erfinden solle, als die Wirklichkeit darbietet.

der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis, aus verschiednen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer ebenso unmalerisch behandelt hat als Milton, z. E. die Zwietracht ꝛc.

XXXVIII.

Zweiter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armut der Maler über dieses Subjekt. Der gegenseitige Reichtum[1] des Milton.

XXXIX.

Stärke des Milton in sukzessiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des „Verlornen Paradieses"[2].

XL.

Miltons Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen sein, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehöret.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war[3].

Spuren dieser seiner Blindheit in verschiednen einzeln Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf sukzessive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der „Iliade"[4]. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alkinous*; auch diese beschreibt er nicht als

* Odyss. VII. welche Beschreibung Pope sich aussuchte und in den „Guardian" übersetzt einrückte, ehe er noch das übrige übersetzte.
Ebenso berühmt wie bei den Alten die Gärten des Adonis; deren Be-

[1] Will sagen: Demgegenüber der Reichtum. — [2] Vgl. S. 281 dieses Bandes, Z. 28 ff. — [3] Vgl. S. 280 dieses Bandes, Z. 11 ff. — [4] In der „Ilias" wird kein Palast beschrieben; vielleicht ist der des Alkinoos in der „Odyssee", 7. Gesang, V. 84 ff., gemeint.

schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII.

Selbst bei dem Ovid sind die sukzessiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und grade dasjenige, was nie gemalet worden und nie gemalet werden kann.

XLIII.

Unter den Gemälden der Handlung gibt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedne Körper nebeneinander verteilt ist: diese nenne ich kollektive Handlungen, und sind diejenige, welche der Malerei und Poesie gemein sind. Doch mit verschiednen Einschränkungen.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert, so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beispiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe der Schlange.

XLV.

Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Menschen und keine Tiere darin empfinden.

XLVI.

Von der Schnelligkeit; und den verschiednen Mitteln des Dichters, sie auszudrücken.

Die Stelle beim Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bei weiten von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen sein, welches uns

---

schreibung bei dem Marino[1] Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit des Homers.

Die Beschreibung des Paradieses beim Milton: Book IX, v. 439; desgleichen IV, 268—

---

[1] Giambattista Marino (1569—1625), Dichter des vielgepriesenen Epos „Adono“ (Paris 1623).

Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er anstatt „er stieg sogleich herab" gesagt haben: „Er war herabgestiegen".

20.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen imstande ist.

Dieses ist bei der Malerei die *körperliche Schönheit*.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das *Historienmalen*.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, *mannigfaltige Schönheit*, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe andrer Künste und Wissenschaften machen oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Wert einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

*

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existieret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

21.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unsrer Einbildung; die Kunst tut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. — Zeuxis, erzählt man[1], malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesen war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. „Ich habe", sagte er, „die Trauben besser gemalt als den Knaben; denn hätt' ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen." — Wie sich doch ein bescheidner Mann oft selbst schikanieret! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschrecket haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Tierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehn nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

22.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume als in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstern und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei sein; und wenn Caylus* dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo

* Tabl. VII et XII. Lib. V de l'Iliade.

[1] Plinius, „Historia naturalis", Buch 35, Kap. 65, und Seneca, „Controversiae", Buch 10, Kap. 34 und 37.

schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde*.

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als eine Weise ungemein sinnlich ausdrucken, nachdem sie 1) entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuren Maßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus** auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt, so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen willig, und sogleich sind sie da.

Παρ δε οἱ Ιρις ἐβαινε, και ἡνια λαζετο χερσι
Μαστιξεν δ' ἐλααν, τω δ' οὐκ ἀκοντε πετεσθην,
Αἰψα δ' ἐπειθ' ἱκοντο θεων ἑδος, αἰπυν 'Ολυμπον[2].

* Ich erinnere mich indes hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit eines der alten Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale[1] gemacht habe (vid. Bellorius, Tab. XII). Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nämlich etwas von der Seite und verschoben; durch welche Verschiebung ihre zirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird; und indem er dieses Oval ein wenig außer seiner Perpendikul-Linie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung notwendig verbunden ist. — **Iliad. *E.* 365.

[1] Die von Pietro Sante Bartoli gestochenen Gemälde des antiken Grabmals der Nasonen sind jetzt nicht mehr vorhanden. Giovanni Pietro Bellori hat sie in den „Pitture antiche delle grotte de Roma e del sepolcro dei Nasoni" (Rom 1706) erläutert. Vgl. S. 30 dieses Bandes, Anm. 4.

[2] „Neben sie hin trat Iris und griff mit den Händen die Zügel;
Geißelnd trieb sie zum Lauf; nicht ungern flogen die Rosse,
Und sie erreichten geschwinde die seligen Höhn des Olympos."

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheinet hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel, zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben, zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein andrer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater[1] sagt von dem Wettläufer Arias*:

Ἠ γαρ ἐφ' ὑσπληγγων ἡ τερματος εἰδε τις ἀκρου
Ἠιθεον, μεσσῳ δ' οὐποτ' ἐνι σταδιῳ[2].

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerven herabfähret, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern**:

Ὁσσον δ ἠεροειδες ἀνηρ ἰδεν ὀφθαλμοισιν
Ἡμενος ἐν σκοπιῃ, λευσσων ἐπι οἰνοπα ποντον,
Τοσσον ἐπιθρωσκουσι θεων ὑψηχεες ἱπποι[3].

Welch ein Raum; und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle[4] des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili[5] in seinen Anmerkungen über den Tasso*** sagt, daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur†, indem er von dem Olympe nach Karthago flieget, unterwegens auf dem Berge Atlas ruhen lasse; „quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi[6]". „Allein", fährt er fort, „ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso ebensowenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen.

* Anthol. lib. I. — ** Iliad. Ε. 770. — *** p. 7. — † Aeneid. lib. IV. 252.

[1] Antipater aus Sidon, etwa 100 v. Chr., griechischer Epigrammatiker.
[2] „Nur an den Schranken erblickten wir ihn, den rennenden Jüngling,
Oder am äußersten Ziel, nicht in der Mitte der Bahn."
[3] „Weit wie die nebelnde Fern' ein Mann durchspäht mit den Augen,
Sitzend auf luftiger Wart', in das dunkele Meer hinschauend,
So weit heben im Sprung sich der Göttinnen schallende Rosse."
[4] Der Maßstab. — [5] Scipio Gentili (1563—1616), „Annotazioni sopra la Gerusalemme liberata di Torquato Tasso" (Leiden 1586). — [6] „Als ob es einem Gotte nicht anstehe, zu ermüden."

Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen."* — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmet, so ist Virgil dem Homere gefolget, welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Kalypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt**. Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig sein. Sondern die Absicht des Dichters dabei ist diese: er will euch eine lebhaftere Idee von der Weite des Weges machen und zerlegt ihn also in zwei Hälften und läßt euch aus der bekannten Größe der einen kleinern Hälfte auf die unbekannte Größe der andern Hälfte schließen." Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; und von diesen Bergen bis in die Insel Ogygia oder bis nach Karthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße: aus dem Olymp nach Ogygia oder Karthago. — Tasso bleibt gewissermaßen nur darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen veranlassen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stutten des Erichthonius***

Αἱ δ' ὁτε μεν σκιρτῳεν ἐπι ζειδωρον ἀρουραν
Ἀκρον ἐπ' ἀνθερικων καρπον θεον, οὐδε κατεκλων·
Ἀλλ' ὁτε δη σκιρτῳεν ἐπ' εὐρεα νωτα θαλασσης,
Ἀκρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον[1].

„Sie liefen über die Spitzen der Ähren, ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher." —

---

* Canto I. st. 14. — ** Odyss. *E*. 50. — *** Iliad. XX. v. 226.

---

[1] „Diese, so oft sie sprengten auf nahrungsprossender Erde,
Über die Spitzen des Halms hin flogen sie, ohn' ihn zu beugen;
Aber so oft sie sprengten auf breitem Rücken des Meeres,
Oben den Schaum nur streiften sie dann der gekräuselten Wogen."

Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschieht, keine Zeit läßt, irgendeinen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Ähre geschiehet, höret er auch schon wieder auf; und die Ähre muß sich also in ebendemselben Augenblicke beugen und wiederaufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier[1], welche das erste *θεον* durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweimal couroient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvieret eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indes, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wie[2] dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahinstreichen; und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit aneinandergeschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfodern scheinet*. Diese seinen Göttern eigentümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben: als wenn er von der Juno und Minerva sagt**:

Αἱ δε βατην τρηρωσι πελειασιν ἰθμαθ' ὁμοιαι[5].

Denn alsdenn ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahinschießen, wie Virgil sagt:

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas[6].

---

* NB. de gressu Deorum v. Comment. in Virgil. v. 405. lib. I. Aeneid.: „Et vera incessu patuit Dea[3]". Et Woverius[4] cap. I de Umbra. — ** Iliad. *Ε*. 778.

---

[1] Vgl. S. 24 dieses Bandes, Anm. 2. — [2] Eigentlich: wenn. — [3] „Und mein Gang offenbarte mich als wahre Göttin." — [4] Johann van Wover (1574 bis 1612), „Dies aestiva sive de umbra paegnion" (Frankfurt 1610). — [5] „Aber die Göttinnen eilten, wie schüchterne Tauben im Fluge." — [6] „Äneis", 5. Buch, V. 217: „Streift durch die Lüfte und regt doch nicht die hurtigen Flügel."

Eustathius[1] zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen wird auch Neptun vom Ajax erkannt, Iliad. XIII. 71. nach der Auslegung des Heliodorus; Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.[2]

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sei, sagt Heliodorus, hätten die Ägyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den ägyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn „demissis manibus fugere[3]", sagten die Alten für: so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an*, „*ὅτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας*[4]" ꝛc.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein[5].

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste[6] zu sein scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weshalb ich nicht begreifen kann, wie, nach H. W.[7] (p. 8), der Anfang der Kunst selbst auf die ägyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig[8] und zuträglich.

Doch so früh räsonieret man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen erhält die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen als durch Überlegungen.

---

* Aristot. de incessu animalium, et Erasm. Adagia p. 600. Edit. Francof. 1646.

---

[1] Vgl. S. 248 dieses Bandes, Anm. 8. — [2] Der Roman „Aethiopica" von Heliodorus (um 400 n. Chr.), herausgegeben von Hieronymus Commelin (Lyon 1640). — [3] „Mit herabgesenkten Händen fliehen." — [4] „Daß die Laufenden schneller laufen, wenn sie die Hände schwingen lassen." — [5] Gemeinsam. — [6] Einfachste. — [7] Winckelmann. — [8] Entsprechend.

Meine Meinung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man tue noch das dritte Kennzeichen hinzu: „mit zugeschlossenen Augen", und man hat offenbar die Stellung eines Leichnames. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Ägyptier auf die Leichname wandten, wieviel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerei und bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welche sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Ähnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve ist die Persona Aegyptiaca bei dem Beger[1], T. III. p. 402., welche Herr Winckelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32. n. 2.). Doch nicht allein das Gesicht, der ganze Körper ward in eine Art von hölzern Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus* ausdrücklich „*ξυλινον τυπον ἀνθρωποειδεα*[3]" nennet.

Herr Winckelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschloßnen Augen gewesen, und erkläret das *μεμυκοτα*[4] beim Diodorus[5] durch nictantia[6] (S. 8, Anm. 3)**. Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsiehet. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschloßnen Augen gewesen, wie Herr Winckelmann vorgibt, sondern er sagt grade das Gegenteil: die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschloßne Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen auseinander setzte und die Arme lüftete.

* Lib. II. p. 143. Edit. Wesseling.[2] — ** So hat es auch schon Marsham übersetzt, Can. Chron. p. 292. Edit. Lips.[7]

[1] Vgl. S. 82 dieses Bandes, Anm. 1. — [2] Vgl. S. 108 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] „Eine menschenähnliche Gestalt von Holz." — [4] „Mit geschlossenen Augen." — [5] Diodorus Siculus; vgl. S. 214 dieses Bandes, Anm. 1. Die hier angeführte Stelle der „Bibliothek" findet sich in der Beschreibung der von Dädalus gefertigten Bildsäulen, Buch 4, Kap. 76. — [6] Blinzelnd. — [7] Sir John Marsham (1602—85), „Canon chronicus Aegyptiacus, Ebraicus, Graecus" (herausgegeben von J. B. Mencke, Leipzig 1676).

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der ägyptischen Kunst läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten ägyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Ägyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen: und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Ägypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnis, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen toter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher alle das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgetan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Ägypten gewesen und hat sich auch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Skribenten anzudeuten scheinen", sagt Herr Winckelmann, „hat keine einzige übriggebliebene ägyptische Figur" (S. 39). Ich möchte das Vorgeben dieser alten Skribenten, welches zu einmütig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Skulptur besonders bei den Ägyptiern sowohl als Griechen von Holz waren (Pausanias[1] Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuh.[2]), so fällt die Verwunderung größtenteils weg, daß sich keins davon erhalten. Genug, daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten ägyptischen Kunst, als[3] auf der Tabula Isiaca[4], noch erblicken.

Die Ägyptier blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen, die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

---

[1] Vgl. S. 29 dieses Bandes, Anm. 4. — [2] Vgl. S. 26 dieses Bandes, Anm. 6. — [3] Wie z. B. — [4] Eine kupferne Tafel mit eingelegten Figuren im Turiner Museum.

23.

Die Malerei, sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden[1], wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkürlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen unter gewissen Umständen es völlig zu sein aufhören können.

Ich meine nämlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten Linien und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältnis haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maße bleibt, der Verfertiger kleiner Kabinettstücken, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde ebenderselbe große Künstler sein; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung tun sollen, welche jene Werke haben und tun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht sein, verhindert doch immer, daß die Intuition[2] des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: „Die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar;

[1] Im allgemeinen. — [2] Anschauliche Erkenntnis.

sie hängen von der Entfernung ab, und es gibt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu sein scheinet; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen."

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne oder eines Zolles zu sein scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher; das ist aber bei den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Teile widerspricht der annehmlichen Entfernung und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wieviel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabnen beiträgt. Dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Türme, ihre schroffesten, rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespeare, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will*!

— — — — — Come on, Sir,
Here's the place; stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast ones eyes so low!
The crows and choughs, that wing the midway air,
Shew scarce so gross as beetles. Half way down
Hangs one that gathers samphire; dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head.
The fisher-men that walk upon the beach
Appear like mice; and yond tall anchoring bark
Diminish'd to her cock; her cock, a buoy
Almost too small for sight. The murmuring surge,
That on the unnumbred idle pebbles chafes

* „King Lear", Act. IV, Sc. 5.

Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong[1] — —

Mit dieser Stelle des Shakespeare zu vergleichen die Stelle beim Milton, Book VII, v. 210.[2] wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl tut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bei dem Shakespeare so vortrefflich durch die allmähliche Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

24.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Miniatur kann unmöglich ebendasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können,

---

1 „Kommt, Herr! Hier ist der Ort, hier stehet still.
Wie grauenvoll, wie schwindelweckend ist's,
Wenn man den Blick in solche Tiefe wirft.
Die Kräh'n und Dohlen, in der Mitte flatternd,
Sehn kaum wie Käfer aus. Halbwegs hinab
Hängt einer an der Wand, der Fenchel pflückt.
Ein grausig Handwerk! Er erscheint so groß
Wie sonst sein Kopf; wie Mäuse sind die Fischer,
Die am Gestade hin und wieder gehn.
Das hohe Schiff, das dort vor Anker liegt,
Verkleinert sich zum Boot, sein Boot zur Mulde,
Kaum wahrnehmbar. Der dumpfe Wogenschlag,
Der murmelnd mit unzähligen Kieseln spielt,
Erreicht in solcher Höhe nicht das Ohr.
Ich will nicht mehr hinuntersehn, sonst kommt
Mein Hirn ins Drehn, es tanzt mir vor den Augen,
Und taumelnd stürz' ich köpflings in die Tiefe."

2 Die Milton-Stelle sei zum Vergleich hier angeführt:
Auf Himmelsgrunde haltend, schauten sie
Vom Rand den unermeßlich weiten Abgrund,
Grenzlos, gleich einem Meer, wüst, wild und finster,
Vom Boden aufgewühlt durch wütige Winde
Und schwellende Wogen, berghoch zu bestürmen
Des Himmels Höh', zu mischen Pol und Zentrum.

so will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurteilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der menschlichen Gestalt oder einzeln Teilen derselben hergenommen worden. Eine Elle[1], ein Fuß, eine Klafter[2], ein Schritt, ein Zoll[3], mannshoch rc.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftmaler, auch außer dem höhern Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen untereinander darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maßes durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig können diesen Dienst verrichten rc.

Und will der Künstler eine ganze unbebaute, wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Tiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maßes kann auch in historischen und nicht bloß in Landschaftstücken von übler Wirkung sein. „Die dichterische Erfindung“, sagt der Herr von Hagedorn*[4], „sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisammen, aber die malerische Erfindung oder die Verteilung ist nicht so gutwillig und biegsam.“ Er erläutert seine Meinung durch ein berühmtes Gemälde des

* „Von der Malerei“, S. 169.

[1] In der ursprünglichen Bedeutung der Unterarm (vgl. Ellbogen). — [2] Ursprünglich die Breite der ausgespannten Arme. — [3] Zoll ist nicht von einem Körpermaß hergenommen, wahrscheinlich identisch mit dem mittelhochdeutschen zol, Klotz. — [4] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 3.

Altertums, den schlafenden Zyklopen des Timanthes[1]. Dieses Riesen ungeheuere Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch darneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus[2] ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen von Gruppieren und unsern itzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachteilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein, es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des verwöhnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extrema meinet, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extrema sein sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Kolossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen oder ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus[3] ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat*; auch Francis Floris[5] hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht**. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bartichte Zwerge, sondern als in

* Richardson[4], „Traité de la Peinture“, T. I. p. 84. — ** In einer Zeichnung, die H. Cock[6] 1563 gestochen hat.

[1] Vgl. S. 81 dieses Bandes, Anm. 3. — [2] Die Stäbe, die die Begleiter des Bacchus tragen. — [3] Giulio Romano (1492—1546), Schüler Raffaels. — [4] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 2. — [5] Eigentlich Frans de Vriendt (um 1520—70). — [6] Hieronymus Cock, 1510—70.

allen ihren Verhältnissen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellet, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese sein sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte und es schon wüßte, daß das Altertum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellet. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Zyklopen mit einem Thyrsus messen, Floris einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung[1] der Pygmäen so gut Riese als der Zyklope in der Betrachtung der Satyren. Demohngeachtet tut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyre waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daum des Zyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wieviel der Zyklope größer als der Satyr sei. So auch bei dem Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nämlich oder das vergrößerte Verhältnis ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in konkaven oder konvexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen*.

25.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkürlicher Zeichen bedienen kann.

* Aristoteles, Probl. Sect. X. nach der Verbesserung des Vossius[2] ad Pomponium Melam lib. III. cap. 8. p. 587.

[1] Im Verhältnis zu. — [2] Isaak Vossius (1618—89), Herausgeber der „Geographie" des Pomponius Mela (1. Jahrhundert n. Chr.).

Indes sind beide auch hierin nicht so weit auseinander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie[1] entstanden sind, und daß die ersten erfundnen Wörter gewisse Ähnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch noch itzt in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

Soweit indes die verschiednen Sprachen größtenteils in ihren einzeln Worten voneinander abgehen, soviel ähnliches haben sie indes noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meine bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjektiones, sind in allen Sprachen ziemlich einerlei[2] und verdienen daher, als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichtum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjektionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Übersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen sein, was er dafür substituieren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann

---

[1] Lautnachahmung. — [2] Übereinstimmend.

doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so aufeinanderfolgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrucken. Dieses ist ein andrer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkürlichen Zeichen zu dem Werte der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Ähnlichkeit mit den Dingen besteht, so führet sie anstatt dieser Ähnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Ähnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichnis ist im Grunde nichts als eine ausgemalte Metapher oder die Metapher nichts als ein zusammengezogenes Gleichnis.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, gibt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkürliche ausdrücken muß.

26.

Nicht jeder Gebrauch der willkürlichen aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen ist Poesie; warum soll jeder Gebrauch natürlicher nebeneinander stehender sichtbarer Zeichen Malerei sein, insofern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch gibt, der nicht eigentlich auf die Täuschung gehet, durch den man mehr zu belehren als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen als mit sich fortzureißen sucht; das ist: so gut die Sprache ihre Prosa hat, so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es gibt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1) Ihre Zeichen sind nebeneinanderstehend, welche folglich Dinge, die aufeinanderfolgen, damit vorstellen.
2) Ihre Zeichen sind natürlich, welche folglich sie mit willkürlichen vermischen. Die Allegoristen.
3) Ihre Zeichen sind sichtbar, welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung „The enraged Musician" von Hogarth[1].

27.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben miteinander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Teil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkürlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkürlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein da diese willkürliche Zeichen zugleich aufeinanderfolgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle aufeinanderfolgen, sondern eine Art derselben nebeneinander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkürlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim[2] werden vereinigen lassen.

Daß willkürliche aufeinanderfolgende Zeichen mit natür-

[1] William Hogarth (vgl. S. 168 dieses Bandes, Anm. 3) stellt auf seinem Bilde „Der wütende Musiker" (in Riepenhausens Sammlung Nr. 47) einen Geiger am Fenster dar, vor dem ein singendes Milchmädchen, schreiende und mit Trommel und Knarre spielende Kinder, ein Flötenbläser, ein Hornbläser, ein Ausrufer mit einer Glocke, ein Scherenschleifer und andere Lärmmacher zu sehen sind. — [2] Innig.

lichen aufeinanderfolgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen als mit natürlichen nebeneinandergeordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Teilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedne Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1) Die Vereinigung willkürlicher aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indes nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln, aber ich darf doch betauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat[1]*.

* Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen.

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfkunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden können.

In der italienischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses

[1] Dies geschah im Melodrama.

Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindung gedacht habe; nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie, und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Rezitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subservieret, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere[3], welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservieret[4], nicht der andern schadet und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subservieren unter den beiden Künsten bestehet darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedne Regeln in Kollision kommen, daß die eine der andern soviel nachgibt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzeln Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drucken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die

---

sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio[1]; aus der unnötigen Häufung der Personen z. E. in der „Zenobia", welche noch weit verwickelter ist als Crébillons; aus der übeln Gewohnheit, jede Szene, auch die allerpassionierteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Kadenze geklatscht sein.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als „Atys" und „Armide"[2], gegen die besten des Metastasio untersuchen.

---

[1] Pietro Bonaventura Metastasio (1698—1782), der erste Operndichter der Zeit Lessings. Seine „Zenobia" entnimmt ihren Stoff der Tragödie „Rhadamiste et Zénobie" (1711) von Prosper Jolyot de Crébillon dem Älteren (1674—1762). — [2] „Atys" und „Armide" sind Opern Giovanni Battista Lullys (1633—87), des großen Vertreters der alten italienisch-französischen Ballettoper. — [3] Die stärker zu den Sinnen sprechende. — [4] Unterstützt.

willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß, daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sei, ist wohl unstreitig; nur will gern kein Volk das wenigere[1] auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zufolge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht, weil die kurzen Wörter auch meistenteils hart sind und sich schwer untereinander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen ebensoviel Zeit erfoderten als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen.

2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkürlicher aufeinanderfolgender

---

[1] Die geringere Eignung zur Musik.

hörbarer Zeichen mit willkürlichen aufeinanderfolgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraumes, den diese Zeichen nötig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3) Wie es eine Verbindung willkürlich aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen mit natürlich aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen gibt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkürlicher aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden sichtbaren Zeichen geben? Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten*. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern daß sie auch willkürliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Konvention abhing.

Dieses muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beitrug. Dieses war aber eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen miteinander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommnen Verbindungen; die unvollkommnen sind diejenigen, da willkürliche, aufeinanderfolgende Zeichen mit natürlichen, nebeneinander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie sein würde. Wegen des Unter-

* Die einfache Kunst, welche sich willkürlich aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen bedient, würde die Sprache der Stummen sein.

schiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit aufeinanderfolgen, kann keine vollkommne Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angibt, ist mehr von der Art, wie die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

28.

In den Gemälden in der vatikanischen Handschrift des Virgils, welche Bartoli[1] bereits stechen lassen, und Antonio Ambrogi[2] in seiner mehr prächtigen als schönen Ausgabe des Virgils (Roma 1764 in 3 fol.) nach ihm, erscheinet Laokoon gleichfalls mit beiden Kindern zugleich umschlungen, zum Beweise, daß man auch damals den Virgil nicht anders verstanden, als ich sage.

Laokoon ist in diesem Gemälde nackend, bis auf einen kurzen Mantel, welchen der Wind über das Gesichte wehet. Auch die Windungen der Schlangen sind nicht die Virgilischen, sie gehn zwar zweimal um den Leib, aber kreuzweis, und um den Hals gar nicht.

Auch der P. Catrou[3] in seinem Virgil hält dafür, daß der Dichter seine Beschreibung nach der Gruppe gemacht habe, die er wie Fontaines[4] für ein Werk des Phidias hält. Dieses führt Ambrogi aus ihm an, ohne ihn zu widerlegen. Und Ambrogi lebt doch in Rom.

*

---

[1] Italienischer Zeichner und Stecher von Antiken (1635—1705). — [2] Antonio Maria Ambrogi, 1713—88. — [3] Pater François Catrou (1659—1737), ein gelehrter Jesuit, übersetzte den Virgil mit kritischen und historischen Anmerkungen. — [4] Vgl. S. 63 dieses Bandes, Anm. 4.

Unter den übrigen Kupfern, welche Ambrogi seiner Ausgabe beigefüget, sind auch einige von sogenannten alten Gemälden aus dem Kircherschen Musäo[1], deren eins (Tom. III. p. 23) die Juno vorstellet, wie sie die Alekto aus der Hölle ruft. Juno sitzet auf einer Wolke an dem Eingange einer Höhle, und vor ihr stehen zwei Figuren, die ekel und abscheulich sein. Ich halte dieses Gemälde nicht für alt.

29.

Laokoon.

Nach dem Petit[2] mußte notwendig das Kunstwerk später sein als die Beschreibung des Virgils; denn er will, daß die ganze Episode des Laokoon eine Erfindung des Virgils sei. (Lib. IV. Miscell. Obs. cap. XIII.) „Tametsi Servius re vera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset, coeundo cum uxore ante simulacrum numinis, verisimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum, qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem[3]“ etc. Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen; indem der Spuren der nämlichen Geschichte des Laokoon bei früheren, und zwar griechischen Skribenten ebenso viele als klare und deutliche sind.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Werks.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das,

---

[1] Der berühmte Jesuit Athanasius Kircher (1602—80) hatte im Collegium Romanum in Rom, in dem er lebte, eine große Sammlung von Antiken, naturwissenschaftlichen und physikalischen Gegenständen zusammengebracht. — [2] Vgl. S. 212 dieses Bandes, Anm. 5. — [3] „Obgleich Servius aus dem Euphorion berichtet, daß dies dem Laokoon begegnet sei, weil er eine Sünde begangen habe, indem er sich vor dem Bilde der Göttin mit seinem Weibe begattete, so ist es doch wahrscheinlicher, daß das alles von Virgil erfunden und als Motiv benutzt worden ist, um die der Erklärung bedürftige Schwierigkeit zu lösen, wie es gekommen sei, daß die Trojaner das ungeheure hölzerne Pferd in die Stadt zu bringen wagten.“

was andere Künste ebensogut, wo nicht besser, leisten können als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. „Wer", sagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.[1]), „mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt die Türen öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt."

30.

Préface[2].

Celui, qui compara le premier la peinture et la poésie, étoit un homme sensible qui s'appercevoit que les deux arts faisoient sur lui des impressions semblables. Tout les deux, se disoit-il, nous représentent des choses absentes comme présentes, l'apparence comme réalité; tout les deux font illusion, et cette illusion plait. (nous fait plaisir)

Un second tacha de pénétrer dans l'intérieur de ce plaisir et fit la découverte (remarqua, découvrit), qu'il découloit dans l'un et dans l'autre de la même source. La beauté, l'idée de laquelle s'abstrait (nous vient) originèrement d'objets corporels, a des règles universelles, qui se laissent appliquer à plusieurs autres choses; à des actions, à des pensées, aussi bien qu'à des formes.

Un troisième, faisant attention au prix et à l'emploi différent de ces régles générales, remarqua, que les unes dominoient le plus dans la peinture, et les autres dans la poésie; par conséquent qu'à l'égard de celles-là la peinture scauroit fournir des explications et des exemples à la poésie, comme à l'égard de celles-ci la poésie à la peinture.

Le premier c'étoit l'amateur; le second le philosophe; le troisième le critique.

Les deux premiers ne pouvoient pas aisément faire un

---

[1] Wilhelm Xylander (vgl. S. 104 dieses Bandes, Anm. 2) übersetzte die Werke des Plutarch (Heidelberg und Basel 1561—70) ins Lateinische und (Frankfurt 1580) ins Deutsche. — [2] Vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 15 dieses Bandes, Z. 13 ff. Diese Vorrede stimmt bis auf die hier deutsch wiedergegebenen Stellen mit der deutschen (S. 17 dieses Bandes bis S. 19, Z. 21) überein.

mauvais usage, ni de leurs sensations ni de leur conclusions. Mais quant aux observations du critique, le principal consist: dans la justesse de l'application sur tel ou tel cas particuliere et comme de tout temps le nombre des critiques ingénieux a surpassé de beaucoup celui des judicieux, ce seroit un vrai miracle, si cette application s'étoit toujours faite avec toute la précaution exquise pour tenir la balance juste entre les deux arts.

Si Apelle et Protogéne ont confirmé et éclairci dans leurs écrits maintenant perdus sur la peinture, les règles de cet art par les règles de la poésie déjà établies, on peut être sûr, qu'ils l'auront fait avec toute la modération et toute la précision, avec laquelle nous voyons encore aujourd'hui, qu'Aristote, Cicero, Horace, Quintilien cherchent à appliquer dans leurs ouvrages les principes et les expériences de la peinture sur l'éloquence et la poésie. Car ne faire jamais ni trop, ni trop peu, voilà le privilège des Anciens.

Mais nous autres modernes nous sommes flatté, de les devancer de bien loin en changeant leurs petites allées en des grands chemins: dussent même les grands chemins par là, malgré leur avantage d'être plus courts et plus sûrs, devenir des sentiers tout aussi peu battus que ceux qui mènent par les déserts.

Apparément que l'antithèse brillante de Simonide[1], que la peinture ne soit qu'une poésie muette, et la poésie une peinture parlante, ne se trouva point dans un ouvrage dogmatique. C'étoit un trait d'esprit, comme ce poète[2] en avoit d'autres, qui en partie sont d'une vérité si frappante, qu'on ne prend pas garde à ce que le reste en a de vague et de faux.

Les anciens pourtant ne s'y abusèrent point. Car admettant pleinement la sentence de Simonide quant à l'impression des deux arts, ils n'oublièrent point de nous bien imprimer dans l'esprit, que malgré la parfaite resemblance de cette impression, ils différoient encore beaucoup tant à l'égard des objets qu'à l'égard de la manière de leur imitation *(ὕλῃ και τροποις μιμησεως)*.

---

[1] Des griechischen Voltaire. — [2] Simonides.

Ce ne sont que les critiques modernes, qui, tout comme si une telle différence étoit absolument imaginaire ou n'importoit point du tout, ont conclu de ce que la poésie et la peinture se ressemblent en partie[1], des choses bien crues. Tantôt ils relèguent la poésie dans les bornes estroits de la peinture, tantôt ils donnent à remplir à la peinture toute la vaste sphère de la poésie: tout ce qui n'est pas défendu à l'une, doit aussi être permis à l'autre: tout ce qui plait ou déplait dans l'une, doit de nécessité aussi plaire ou déplaire dans l'autre: et pleins de cette idée ils prononcent avec le ton le plus imposant les jugements les plus superficiels, lorsqu'en remarquant, dans les ouvrages du poète et du peintre sur le même sujet, de ces points, où l'un s'est éloigné de l'autre, ils en font un crime ou à l'un ou à l'autre, selon que leur gout les porte le plus ou vers la poésie ou vers la peinture.

Cette fausse critique a égaré en partie les virtuosos même. Elle a fait naître dans la poésie la rage de vouloir peindre tout et dans la peinture celle des allégories; le tout dans la pleine et pure intention, de faire de l'une du tableau parlant, sans savoir proprement ce qu'elle peut et doit peindre, et de l'autre un poème muët, sans avoir considéré, jusqu'à quel point elle peut exprimer des idées générales sans s'égarer de leur destination et dégénérer en une espèce d'ècriture de simple convention.

D'aller à l'encontre de ce gout manqué, de combattre les jugements trop peu approfondis des critiques, c'est-là le dessein principal des discours suivants.

Ils ne se sont formés qu'occasionellement, et plus selon la suite de ma lecture que selon le développement méthodique de principes généraux. Ce sont donc plutôt des matériaux sans ordre pour en faire un livre, qu'un livre.

[2]Il y a quelques années que j'en ai donné le commencement en allemand. Je vais le rédiger de nouveau et d'en donner la suite en françois, cette langue m'étant dans ces

---

[1] En partie fehlt in der deutschen Fassung. — [2] Das Folgende ist neu hinzugefügt: „Vor einigen Jahren habe ich den Anfang davon deutsch veröffentlicht. Ich will es von neuem durchsehen und die Fortsetzung französisch herausgeben, da mir

matières tout au moins aussi familière que l'autre. La langue allemande, quoique elle ne lui cède en rien étant manié comme il faut, est pourtant encore à former, à créer même, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque même de n'y réussir pas au gout de ses compatriots? Voilà la langue françoise déjà toute créée, toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à risquer? Tout délicats que les François sont sur le chapitre de leur langue: je les connois d'assez bonne composition à l'égard d'un étranger, qui n'y prétend à rien, qu'à être clair et précis.

---

diese Sprache für diese Gegenstände mindestens ebenso vertraut ist wie die andere. Wenn die deutsche Sprache richtig gebraucht wird, steht sie der französischen in nichts nach, aber sie muß erst gebildet, ja geschaffen werden für mehrere Arten von Darstellungen, unter denen diese nicht die unbedeutendste ist. Aber wozu soll man sich diese Mühe geben, auf die Gefahr hin, damit nicht einmal den Geschmack seiner Landsleute zu befriedigen? Da ist die französische Sprache schon vollständig vorhanden, durchgebildet; also wagen wir es. Und was gibt es zu wagen? Wie empfindlich die Franzosen auch in bezug auf ihre Sprache sind, so kenne ich sie doch als gutmütig gegen einen Ausländer, der nur klar und präzis sein will."

Hamburgische Dramaturgie[1].

[Stück 1—25.]

[1] Vgl. über den Titel Stück 101—104 (Bd. 5 dieser Ausgabe, S. 372 ff.) und die „Einleitung des Herausgebers“, S. 323 dieses Bandes, Z. 31 ff.

Einleitung des Herausgebers.

Die „Hamburgische Dramaturgie" ist der Gipfel und der Abschluß der literarischen Kritik Lessings. Drama und Theater haben schon den Meißener Fürstenschüler und den Leipziger Studenten unter allen künstlerischen Betätigungen am stärksten angezogen. Auf der Bühne der Neuberin suchte er in Leipzig den Ruhm eines deutschen Molière zu erwerben. Der Untergang der Neuberschen Truppe entschied auch über sein Schicksal, trieb ihn nach Berlin, in das Gewerbe des Zeitungsschreibers und Übersetzers hinein. Dort lächelte die Gunst des großen Königs der italienischen Oper; daneben spielten auf dem Schloßtheater eine französische Truppe und italienische Intermezzisten, während die deutschen Schauspieler unter Schönemann 1748, gerade im Jahre der Ankunft Lessings, den Kampf gegen die Ausländer aufgaben. Vier Jahre lang betrat keine deutsche Truppe Berlin; erst seit 1754 faßte dort eine neue Gesellschaft festen Fuß, die des Harlekins Franz Schuch, und neben ihr erschien im Mai und Juni 1755 zu nur fünf Vorstellungen die Ackermannsche Gesellschaft.

So hat Lessing in den ersten Berliner Jahren mit der lebendigen deutschen Bühne kaum Berührung gehabt; aber sein Interesse an ihr erlosch nicht. Er betätigte es durch zwei Zeitschriften, die mit Mylius 1750 herausgegebenen „Beiträge zur Historie und Aufnahme [Verbesserung] des Theaters" und die 1754 begonnene „Theatralische Bibliothek". Unter den Beweggründen, die ihn Mitte Oktober 1755 von Berlin nach Leipzig zurücktrieben, herrschte gewiß auch der Wunsch vor, zu dem dort blühenden deutschen Schauspiel wieder in nähere Beziehungen zu kommen, nachdem er mit „Miß Sara Sampson" eben seinen ersten großen Bühnensieg erfochten hatte. Die Reise mit Winkler führte ihn zum ersten Male nach Hamburg und begründete seine Bekanntschaft mit Ekhof. In Berlin sahen sie einander 1759 wieder, als Ekhof unter Schuchs Direktion dort auftrat. Dieselbe Truppe, aber ohne Ekhof, spielte in Breslau, während Lessing dort weilte.

Kläglich genug sah es damals mit dem deutschen Theater aus. Immerhin erleidet das völlig absprechende Gesamturteil, das Lessing 1760 in den „Literaturbriefen"[1] fällte, bei genauer Betrachtung der damaligen deutschen Theaterzustände Ausnahmen. Es gab doch schon die Anfänge eines Theaters, d. h. eines künstlerischen Wirkungen zustrebenden Stils der Darstellung, eines Spielplans, und Schauspielertruppen, die fest genug gefügt waren, um lange Jahre hindurch in gemeinsamer Tätigkeit eine Bühnentradition zu begründen. Gottsched bleibt das Verdienst, dazu die erste Hand geboten zu haben. Seine Anregungen wirkten bestimmend auf die namhaftesten Theaterleiter, so vor allem auf das Ehepaar Neuber, das schon in den dreißiger Jahren in Leipzig festen Fuß gefaßt hatte, sodann auf Johann Friedrich Schönemann, der in Schwerin und Hamburg wertvolle Neuerungen durchsetzte, und auf Heinrich Gottfried Koch, der, 1758 von Ekhof nach Hamburg berufen, freilich wieder mehr nach Art der alten Prinzipale in erster Linie auf die Füllung der Kasse bedacht war. Als er 1763 Hamburg verließ, wurde sein Nachfolger Konrad Ernst Ackermann (1710—71), der seit 1751 eine eigene Truppe auf langen Wanderzügen von Moskau bis Straßburg geführt hatte. Sophie Charlotte Schröder, die ihn zum zweiten Gatten erwählt hatte, sein Stiefsohn Friedrich Ludwig Schröder, nach Ekhof der zweite Begründer der deutschen Schauspielkunst, und Ackermann selbst waren die Stützen dieser Gesellschaft, daneben die beiden heranwachsenden Töchter Dorothea und Charlotte Ackermann, die Tragödin Frau Hensel, Ekhofs Schülerin Sophie Schulz und die bald nachher in Leipzig von dem jungen Goethe bewunderte Karoline Schulze, Hensel, Boek und der vielseitige, geniale Borchers, vor allem aber wiederum Ekhof, der anerkannte Meister.

Gegen Ackermann, der bald in Geldschwierigkeiten geriet, richteten sich die Angriffe des Schriftstellers Jakob Friedrich Löwen (geb. 13. Sept. 1727 in Klaustal)[2]. Dieser veröffentlichte schon 1752 in den „Hamburgischen Beiträgen" eine Reihe von Kritiken über die Gesellschaft Schönemanns, als die ersten regelmäßigen Theaterkritiken Vorläufer der „Hamburgischen Dramaturgie", verfaßte dann für dieselbe Zeitschrift, während er sie 1753—55 leitete, weitere dramaturgische Aufsätze und 1755 ein Schriftchen „Kurzgefaßte Grundsätze

[1] Vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 125, Z. 14 ff. — [2] Vgl. „Lessings Leben und Werke", Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 34* ff.

über die Beredsamkeit des Leibes", also über dasselbe Thema, das Lessing in einem etwa gleichzeitig geplanten Werke „Der Schauspieler" behandeln wollte. Schon für Schönemann hatte Löwen Theaterreden, Vorspiele und Übersetzungen geliefert; ähnliche Dienste leistete er Ackermann, als dieser sich in Hamburg festgesetzt hatte. Seit der Eröffnung des neuen Schauspielhauses schrieb er in den von ihm herausgegebenen wöchentlichen „Freien Nachrichten aus dem Reiche der Wissenschaften und der schönen Künste" über Theaterfragen, einzelne Aufführungen und den allgemeinen Zustand des Ackermannschen Unternehmens. In diesen Kritiken dürfen wir den eigentlichen Keim des Gedankens der „Hamburgischen Dramaturgie" erkennen.

Die ungünstigen Verhältnisse des Theaterdirektors Ackermann mögen in dem Kritiker die Hoffnung erweckt haben, sich selbst auf den wankenden Thron zu schwingen und seine längst gehegten Reformpläne für die deutsche Bühne zu verwirklichen. Seine Kritik wurde seit Beginn des Jahres 1766 unfreundlicher, warf Ackermann die geringe Qualität seines Spielplans, den verschwenderischen Aufwand für Balletts und Schäferspiele vor und kündigte im 17. Stück Ende April 1766 ein „Schreiben an einen Freund über die Ackermannsche Schaubühne" an. Durch dieses Vorgehen erreichte es Löwen, daß Ackermann ausgeschaltet und das „Hamburger Nationaltheater" ins Leben gerufen wurde, mit dessen Leitung man ihn selbst betraute[1]. Lessing aber trat dem Theaterausschuß als „Konsulent" zur Seite. Anfang Dezember 1766 reiste er nach Hamburg. Er ließ den „Laokoon" liegen und wandte alle Kraft der Vollendung der „Minna von Barnhelm" zu.

Löwen und seinen Genossen mußte vor allem daran liegen, den berühmten Namen als Schild — sowohl im Sinne des äußeren Glanzes wie des Schutzes — zu nutzen. So gaben sie sich damit zufrieden, daß Lessing für ein ansehnliches Gehalt dem Theater nicht mehr gewährte als seinen Rat und seine Kritik in einer Form, wie sie bis dahin noch nirgend geübt worden war. Der Gedanke der „Dramaturgie" scheint von Löwen ausgegangen zu sein. Über die Form, die ursprünglichen Absichten und den Namen der Wochenschrift unterrichtet Lessing selbst in der Ankündigung und den vier letzten Stücken. Dort findet man auch die traurige Geschichte des „Hamburger Nationaltheaters" in

[1] Vgl. „Lessings Leben und Werke", Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 35*, Z. 29 ff.

ihren Hauptlinien aufgezeichnet. Mit Mißtrauen wurde es begrüßt, weil die kaufmännischen Leiter dem soliden Hamburger Bürgersinn zu geringe Sicherheit versprachen, weil man wußte, daß der Bankrottierer Abel Seyler in den Banden der ersten Schauspielerin lag, weil der unerprobte Direktor mit törichtem Selbstlob und übermäßigen Versprechungen die Gegner herausforderte. Lessings Ankündigung der „Dramaturgie" deutet auf die mannigfach hervorgetretene Gegnerschaft hin. Im 18. Stück vom 30. Juni steht zwischen den Zeilen zu lesen, daß es mit dem jungen Nationaltheater bereits stark abwärts geht[1]. Löwen konnte gegen das Mißwollen und den Mangel an Teilnahme sich und seine Grundsätze nicht behaupten. Am 4. Dezember 1767 mußte die Bühne geschlossen werden. Der erste Versuch, ein ständiges Theater mit künstlerischen Grundsätzen ohne fürstliche Unterstützung in einer deutschen Stadt zu halten, scheiterte. Den Winter über spielte die Truppe in Hannover, und bald nachdem sie im Mai 1768 nach Hamburg zurückgekehrt war, legte Löwen die Leitung nieder. Nach einem elend gefristeten zweiten Jahre endete im März 1769 das Nationaltheater sein trauriges Dasein, und Ackermann übernahm wieder die Gesellschaft. Ein Teil löste sich los und trug unter Seylers Führung den Ruhm der Hamburger Schauspielkunst durch Deutschland. In Weimar fanden diese Schauspieler 1771—74 im Schutze Anna Amalias einen festen Stützpunkt; dann nahm sie Gotha auf, und während Seyler das alte Wanderleben wieder begann, blieben die besten Mitglieder unter Ekhofs Leitung dort in gesicherter Stellung. Als er am 16. Juni 1778 gestorben war, vereinigte das Mannheimer Nationaltheater Seylers Truppe mit den von Gotha kommenden, durch Ekhof geschulten jugendlichen Trägern der Hamburger Tradition. Hier wurde der Traum Löwens zur Wahrheit. Unter der Intendanz des Freiherrn Heribert von Dalberg konnte der jüngste Schüler Ekhofs, August Wilhelm Iffland, alles verwirklichen, was einst bei der Ungunst der Hamburger Verhältnisse Plan geblieben war. Als Iffland dann von 1796—1814 das Berliner königliche Theater leitete, blieb er denselben Grundsätzen treu, die, bis auf den heutigen Tag fortwirkend, als der sogenannte Berliner Stil die realistische Richtung der deutschen Schauspielkunst darstellen.

---

[1] Vgl. „Lessings Leben und Werke", Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 37*, Z. 10ff.

So reicht von dem mißlungenen Hamburger Unternehmen eine Kette von Wirkungen bis in die Gegenwart hinein. Aber auch ohne diese historische Bedeutung würde dem ersten Nationaltheater dauernder Ruhm gesichert bleiben, weil Lessings „Dramaturgie“ von ihm ausging. Die ersten 52 Vorstellungen sind in den 104 Stücken besprochen, die scheinbar einen vollständigen Jahrgang eines laut den Daten jeden Dienstag und Freitag erscheinenden Blattes bildeten. In Wahrheit kamen die Nummern nur anfangs einigermaßen pünktlich heraus. Dann traten Verzögerungen ein; der Schluß der „Dramaturgie“ mit den Titelblättern der beiden Bände erschien erst zu Ostern 1769.

Es fehlte somit dem größten Teile der „Hamburgischen Dramaturgie“ jener enge, zeitliche Zusammenhang mit den besprochenen Aufführungen, der als eine Art Lebensbedingung der Theaterkritik angesehen wird. Indessen hat Lessings Werk darunter nicht zu leiden gehabt. Die Eitelkeit und Empfindlichkeit der Schauspieler gegen jeden noch so leisen Tadel überhob ihn nach kurzer Zeit der Mühe, sich mit ihren Leistungen zu befassen. Eines der besten Mitglieder der Hamburger Bühne, Susanne Mécour, hatte sich von vornherein jede Erwähnung verbeten, und als Lessing die Rollensucht der Frau Hensel so leise zu rügen wagte, wie es in dem offiziellen Organ des von ihr beherrschten Theaters eben noch statthaft war[1], da verleidete sie ihm diesen wichtigen Teil seiner Aufgabe. Er verzichtete mit einem herben Ausfall gegen die eitle Empfindlichkeit der Mimen im 25. Stücke für immer darauf, die Wiedergabe der Dichtungen im einzelnen oder im ganzen zu besprechen. Wir bedauern diesen Verzicht als einen unersetzlichen Verlust. Was Lessing vermissen läßt, wenn er von bildender Kunst spricht, was seiner Kritik poetischer Leistungen vielfach mangelte: die Fähigkeit des Einfühlens in das Kunstwerk — der Bühne gegenüber besaß er sie im höchsten Maße. Hier urteilt er nicht unter dem Einfluß antiker und klassizistischer Regeln, sondern er kontrolliert den Eindruck an dem Besten, was er früher gesehen hat, und an dem, was ihm jetzt ein Künstler wie Ekhof zeigt. Von der alten, pathetischen Manier der Gottsched-Neuberschen Schule will er nichts mehr wissen. Er läßt alles gelten, was zu naturwahrer Wiedergabe der Leidenschaft erforder-

[1] Vgl. 20. Stück (S. 432 dieses Bandes, Z. 10ff.).

lich ist, und schließt nur aus, was, Auge und Ohr verletzend, die Illusion des Zuschauers durchbrechen würde. Er tritt jedem Versuch entgegen, die äußere Wirkung auf Kosten der künstlerischen Wahrheit zu erzwingen. Unaufhörlich mahnt er an die Bescheidenheit der Natur. Kein späterer deutscher Kritiker hat die „Hamburgische Dramaturgie" in der Fähigkeit erreicht, die schnell vorüberschwebenden Eindrücke einer Schauspielerleistung für das innere Auge des Lesers zu erneuern. Hier sind die ersten Anfänge einer Psychologie der Ausdrucksbewegungen gegeben. Die Schärfe der Beobachtung paart sich mit dem Reichtum fein abgestufter Farben des Ausdrucks, um so bewundernswerter, als Lessing nur über die Mittel einer für solche Aufgaben kaum vorgebildeten Sprache verfügte.

Lessing sagt: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst." Zu dieser will er den ersten Grund legen, indem er die besten vorhandenen Leistungen analysiert, das Zukunftsträchtige darin stark hervorhebt, weniger die Schwächen des einzelnen rügt, als das Gemisch von derber, auf einen groben Geschmack berechneter Übertreibung und der steifen Tanzmeistergrazie französischer Herkunft bekämpft. Die Hauptursache der Verderbnis hatte er in dem übermächtigen französischen Einfluß erkannt, schon 1759 im 17. Literaturbrief[1] Gottscheds Reform als schädlichen Abweg von der vorgeschriebenen Linie einheitlicher germanischer Kunst bezeichnet, ohne zu berücksichtigen, daß von den rohen Bandenstücken und ihrer verwilderten Darstellung auch ein genialer Bühnenreformator (der sich damals nirgends zeigte) schwerlich auf gerader Straße zu geläuterter, einer höheren Gesellschaftskultur entsprechender Kunst gelangt wäre. Denn es fehlte an der wichtigsten Voraussetzung dafür, an einer dramatischen Dichtung entsprechenden Stils. Solange der Spielplan vollständig von den aus Frankreich eingeführten und den in französischer Manier gedichteten Stücken beherrscht wurde, solange der Glaube an die Überlegenheit des französischen Dramas nicht ausgerottet war, blieb jedes Mühen der Dichter, der Schauspieler und der Kritik um eine nationale Kunst fruchtlos. Das Hamburger Nationaltheater wollte so deutsch als möglich sein, und dabei traten unter sämtlichen von Lessing besprochenen Stücken im Grunde nur zwei aus der französischen Stiltradition um einige

[1] Vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 105 ff.

Schritte heraus: seine eigene „Miß Sara Sampson" und Weißes „Amalia". Dessen „Richard III." bleibt ganz auf dem Boden dieser Tradition und ebenso die einzige außer ihm noch aufgeführte deutsche Tragödie, Cronegks „Olint und Sophronia". Diesen das Drama hohen Stils auf der deutschen Bühne völlig beherrschenden Typus zu bekämpfen, wird die erste und allmählich die vornehmste Aufgabe der „Hamburgischen Dramaturgie". Man kann dabei Lessing von einem gewissen Übereifer nicht freisprechen. Aber er hätte die Wirkung, auf die es ihm ankam, schwerlich erzielt, wenn er den Deutschen nur zeigte, daß diese seit einem Jahrhundert von ganz Europa bewunderten und nachgeahmten französischen Dichter in ihrem Schaffen zu eng durch nationale und soziale Voraussetzungen gebunden waren, als daß ihre Werke bei Zuhörern anderen Stammes und Standes ungehemmt die höchsten der Tragödie möglichen Erschütterungen auslösen konnten.

Lessing wählte zur Bekämpfung der Franzosen dieselbe Waffe, die in der Erörterung von Kunstfragen seit der Renaissance immer den Sieg entschieden hatte: die Autorität des klassischen Altertums. Für die Dichtung Corneilles und seiner Nachfolger waren Horaz und Aristoteles die höchsten Autoritäten, die grausig-rhetorischen Tragödien Senecas und die Komödien des Terenz und Plautus die höchsten Muster geworden. Aber der französische „bonsens" übernahm nur das von der Antike, was dem neuen, doppelten Streben nach Würde und klarer Verständlichkeit nicht widersprach, als Mittel einer Stilisierung, die ursprünglich nicht weiter gehen sollte, als der Grundsatz der Naturnachahmung, d. h. die stete Kontrolle des Kunstwerks an der Erfahrung, es gestattete.

Im Laufe der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts hatten sich dann die drei Hauptregeln für das Drama festgesetzt, die mit Berufung auf das oft zitierte, aber selten gelesene kleine Buch des Aristoteles von der Dichtkunst schon früher aufgestellt, aber nie als unverbrüchliche Gesetze befolgt worden waren: die Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes. Man kann behaupten, daß diese Regeln, richtig aufgefaßt, die Wirkung des Dramas entschieden fördern. Am wenigsten braucht dies von der Einheit der Handlung bewiesen zu werden, wenn sie nämlich, wie von Aristoteles, als die Mitwirkung aller Teile zur Erreichung des im Stoffe selbst liegenden Gesamtzweckes, des Fortganges der Handlung zu ihrem Endziele, betrachtet

wird. Hierbei erscheinen selbstverständlich auch alle fördernden und hemmenden Nebenmotive als berechtigt. Die Einheit des Ortes wird von Aristoteles überhaupt nicht erwähnt; indessen ergab sie sich aus den besonderen technischen Bedingungen des griechischen Dramas. Mit der Einheit der Zeit stellte Aristoteles lediglich den bei den drei großen Tragikern der Griechen geltenden Brauch fest. Für die klassische Tragödie der Franzosen waren daraus feste „Regeln" geworden. Boileau faßte sie 1674 in der „Art Poétique" III., V. 44ff., in die Worte zusammen:

„Nous voulons qu'avec art l'action se menage:
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli[1]."

Bis zur Zeit Lessings und über sie hinaus hat die dramatische Dichtung der Franzosen an diesen Gesetzen festgehalten. Das Genie Racines fand sich mit ihnen spielend ab, sie waren ihm zur zweiten Natur geworden; aber alle kleineren Dichter wurden dadurch zu gewaltsamen, den inneren Bedingungen des Dramas widersprechenden Konstruktionen gezwungen.

Lessing hielt die „Poetik" des Aristoteles für ein ebenso unfehlbares Werk wie die Elemente des Euklid. Wenn er daher die französische Tragödie bekämpfen wollte, so konnte dies nur dadurch geschehen, daß er den Franzosen falsche Auslegung des Aristoteles nachwies, auf den sie sich ja überall beriefen. Und so zeigt er, daß die Anwendung jener Regeln den Endzweck der Tragödie nicht fördert, sondern schädigt, daß die Franzosen diesen Endzweck anders festgestellt haben als Aristoteles. In letzterem Sinne erörtert er die Bedeutung des Begriffes der „Katharsis", mit dem er sich schon früher im Briefwechsel mit Mendelssohn befaßt hatte[2], und erwirbt sich das Verdienst, gegenüber früheren Erklärern, den Aristoteles zum ersten Male aus sich selbst erläutert zu haben. Freilich hat auch er damit nur den Späteren zur richtigen Erkenntnis verholfen, selbst aber das Ziel verfehlt, weil er, wie seine ganze Zeit, von der Kunst eine bewußte sittliche Wirkung forderte und deshalb in die Worte des Aristoteles doch wieder anderes

[1] „Wir wünschen, daß die Handlung kunstgemäß geregelt sei, daß an einem Ort, in einem Tage eine abgeschlossene Handlung ohne Leerwerden der Bühne sich vollende." — [2] Vgl. „Lessings Leben und Werke", Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 23* ff.

und mehr hineindeuten mußte, als was in dessen Ausführungen enthalten war.

Lessings Angriff auf die Franzosen und ihr für die höfische Gesellschaftsklasse bestimmtes Drama ist zugleich ein Symptom der kampflustigen Gesamtstimmung vor der großen Revolution, dem Sturm und Drang. Aus ihr heraus wird es begreiflich, daß Lessing mit so erbitterter, die positiven Eigenschaften absichtlich übersehender Gegnerschaft künstlerischen Leistungen gegenübertritt, deren Größe und Konsequenz bei allen historisch bedingten Schwächen unverkennbar noch heute jedem unbefangenen Betrachter entgegenleuchtet. Er erreichte es, daß kurze Zeit nach dem Erscheinen der „Dramaturgie" das Alexandrinerdrama bis auf geringe Reste, die sich namentlich in Wien noch behaupteten, von der deutschen Bühne verschwand. Und wenn die Versuche Goethes und Schillers, den französischen Klassikern wieder eine bescheidene Duldung und bedingte Anerkennung bei uns zu schaffen, gar keinen Erfolg hatten, so ist das die Bestätigung des Sieges der „Dramaturgie". Bis zur Gegenwart steht das allgemeine Urteil so stark unter ihrem Einfluß, daß noch heute nur ganz wenige Deutsche sich davon zu befreien vermögen. Wir dürfen diesen Nachteil gern in Kauf nehmen; denn er wird reichlich wettgemacht durch die damit erkaufte Möglichkeit, dem deutschen Drama den Stempel nationaler Eigenart aufzuprägen. Lessing hat diese Möglichkeit geschaffen, aber die Wege zum Ziele nicht gezeigt.

Aus der „Hamburgischen Dramaturgie" ist nichts darüber zu entnehmen, was er über Stil, Stoffe, Technik der zukünftigen deutschen Tragödie dachte. Im 17. Literaturbrief hatte er auf Shakespeare als höchstes Muster hingewiesen. Das vermeidet er jetzt sorgsam. Er will nicht von Shakespeare sprechen. Er beweist aufs gründlichste, daß Weißes „Richard III." kein tragischer Charakter sei. Aber ob der königliche Mörder Shakespeares der kanonischen Regel von den gemischten Charakteren besser entspräche, davon sagt er kein Wort. Die Ursache ist leicht zu erkennen. Eine neue Anschauung von der Natur dichterischen Schaffens bereitet sich vor. Hamann, Gerstenberg, Herder faßten die Dichtung als Ausfluß einer geheimnisvollen mächtigen Naturgabe auf. Was eine innere Stimme, der Genius, ihm zuraunt, spricht der Dichter aus, unbekümmert um alle Vorgänger und alle Regeln. Er sitzt auf einem Felsengipfel, zu seinen Füßen

Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres, aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels. Und dieses Riesenbild wird mit dem Namen Shakespeare bezeichnet, der zauberhafte Eindruck seiner Dichtungen daraus abgeleitet, daß sie Naturerzeugnisse, ohne Berechnung, gleichsam unbewußt geschaffen seien. Wer das Größte erreichen will, muß denselben Weg einschlagen, die Regeln und die Kritik verachten, durch die das Genie unterdrückt wird. Dagegen setzte sich Lessing zur Wehr, weil er nicht glauben konnte, daß die aus den Werken der Genies abgezogenen Gesetze dem Schaffenden schädlich werden könnten. Er selbst fußte als Dichter und Kritiker auf der klaren Erkenntnis von Wesen und Zweck der Kunst und fürchtete, durch das heraufziehende Gewitter könne die eben aufsprossende Saat eines neuen deutschen Dramas geschädigt oder gar vernichtet werden.

Die weitere Entwickelung hat Lessing zum Teil recht gegeben. Das kühne Hinausschreiten in künstlerisches Neuland ohne Weg und Steg brachte keine dauerhaften Kunstwerke von reiner, dem inneren Wesen der Gattung entsprechender Gestalt hervor. Auch ihr größtes, Goethes „Götz", ist ein Zwitter von Drama und dialogisierter Geschichte. Und doch haben die formverachtenden Genies von ihren Entdeckungsfahrten neue Formelemente mitgebracht, deren befruchtende Kraft seit der „Iphigenie" und den „Räubern" ein neues, höchstes Wachstum hervorlockte. Dem Sinne, den Lessing in den Aristoteles hineingedeutet hatte, entsprach keines dieser späteren Dramen. Aber die „Dramaturgie" wurde dem Fortschritt dessen ungeachtet im höchsten Maße förderlich, indem sie stärker als irgendeiner ihrer Vorgänger zum selbständigen Nachdenken über Voraussetzungen und Mittel tragischer Wirkungen anregte und das Haupthindernis freien Schaffens, den blinden Glauben an die Allmacht der Regeln, beseitigte. Der weitere Fortschritt, an die Stelle der moralisierenden Auffassung der Tragödie und der Kunst überhaupt die ästhetische Auffassung zu setzen, wurde erst von Kant und Schiller getan.

Dem Lustspiel hat Lessing in der „Dramaturgie" nur praktische Regeln geboten, keine eigentliche Theorie. Nachdem Molière Frankreich die größten Komödien der Neuzeit geschenkt hatte, folgte auf ihn eine lange Reihe liebenswürdiger Talente. So wurde das französische Theater des 18. Jahrhunderts an guten, wirksamen Lustspielen so reich wie kein anderes zu irgendeiner Zeit. Im freien Konver-

sationsstück, in der übermütigen Posse, im phantastischen Märchenspiel, in der anmutigen Operette leisteten die Franzosen Unübertreffliches. Lessing enthält sich hier jedes allgemeinen Angriffs, setzt auch ausdrücklich die englischen Komödien unter die französischen und will offenbar in jeder Beziehung bei deren Technik stehenbleiben. Das bezeugt gerade mit ihrem inneren Deutschtum seine „Minna von Barnhelm", deren Erscheinen mit dem Anfang der „Dramaturgie" zusammenfiel.

Die früheren Theoretiker setzten den Zweck des Lustspiels in die unmittelbare Besserung, indem es lehre, die vorgeführten Fehler zu vermeiden. Lessing erkennt als nächsten Zweck nur das Lachen an; aber als Sohn seiner Zeit muß er daneben rationalistisch noch die Erkenntnis des Lächerlichen mit einschließen. Das französische Lustspiel ragte in Werken wie dem „Misanthrope" und dem „Tartuffe" schon in das Bereich der Tragödie hinein. Über die strengen Grenzen der beiden Gebiete schritt es hinaus, indem nicht mehr die Erheiterung des Zuschauers im einzelnen und im ganzen das Ziel war. Das rührende Lustspiel bedeutete die erste Stufe zum bürgerlichen Trauerspiel, das auch Alltagsschicksalen das Recht tragischer Wirkung gewährte. Wenn die Franzosen sich dagegen solange sträubten, so geschah es nicht nur wegen des höfischen Charakters ihres Theaters, sondern noch mehr, weil die Gefahr, in platten Realismus und weichliche Rührseligkeit zu verfallen, für das bürgerliche Drama sehr nahe lag.

Aus denselben Gründen hatte sich Lessing 1754 gegen das rührende Lustspiel erklärt. Aber schon im folgenden Jahre schrieb er seine „Miß Sara Sampson". Hier war nach dem Vorbild des englischen bürgerlichen Trauerspiels die unnötige Zwiespältigkeit der comédie larmoyante aufgegeben, die noch Voltaire in der Vorrede seiner „Nanine" gefordert hatte, und seit 1756 lieferte Diderot in Frankreich selbst die ersten Beispiele eines bürgerlichen Dramas, das nicht auf die Lachmuskeln wirken wollte. An dem Beispiel Lessings und Diderots bildete sich das realistische Gegenwartsdrama. Das Existenzrecht der neuen Gattung vertritt Lessing in der „Dramaturgie" überall, wo er dazu Gelegenheit findet, wenn er auch die Mängel der von ihm selbst und von Diderot gelieferten ersten Muster schon erkannte. Dabei bleibt er aber doch von jedem Bekenntnis zum Naturalismus fern. Er verlangt überall mit Rücksicht auf den Reflex in den Seelen der Zu-

schauer und auf die Einheit des Kunstwerks Verzicht auf das Unwesentliche, Einheit und klar erkennbare Folge der Begebenheiten.

Lessing hat überall in der „Dramaturgie" die Ergebnisse der letzten damals vorhandenen Entwickelungen der Ästhetik der dramatischen Poesie und der Schauspielkunst geboten. Den Anhängern der Franzosen und den deutschen Dramatikern mußten die strengen Urteile mißfallen. Lessing hat innerhalb der „Dramaturgie" selbst schon den Gegnern geantwortet, zusammenfassend noch einmal in den Schlußstücken. Kloß und seine Anhänger ließen dann in ihren Kritiken den Zorn gegen den Verfasser der „Antiquarischen Briefe" auch die „Dramaturgie" entgelten. Auch Weißes neue „Bibliothek der schönen Wissenschaften" urteilte, wie nach der Kritik „Richards III." leicht verständlich war, unfreundlich; im übrigen blieb es in der literarischen Welt stumm. Die Stürmer und Dränger haben dann nur indirekt gegen Lessings Lehren gestritten, wenn sie die Theorien des Aristoteles bekämpften. Die spätere Literatur zur Ästhetik und Poetik setzt sich bis zur Gegenwart immer wieder mit Lessings Ausführungen auseinander und erkennt bedingungslos die Feinheit der Beobachtungen und den Scharfsinn der Folgerungen an, wie sehr sie auch ihren Ergebnissen im einzelnen zu widersprechen hat.

Es bleibt bei dem Urteil, das Schiller am 4. Juni 1799 zu Goethe aussprach: „Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat. Liest man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmacks schon vorbei sei: denn wie wenig Urteile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinigen stellen."

Ankündigung[1].

Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Äußerungen sind sowohl hier als auswärts von dem feinern Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdienet und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen, wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden!

So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdienet, so glücklich zu sein!

[1] Zur Erläuterung der in der „Ankündigung" berührten Tatsachen aus der Vorgeschichte des Hamburger Nationaltheaters vgl. die „Einleitung des Herausgebers".

Als Schlegel[1] zur Aufnahme[2] des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge tat, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu tun: war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinst zu arbeiten*". Die Prinzipalschaft[3] unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Notdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis itzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen sich verbunden hätte: so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publikums[4] leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gesparet werden; ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur und sehe und höre und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret[5], sein Urteil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publikum halte und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rate gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel *eines* Akteurs empfindet, kann darum auch den Wert aller

* „Werke", dritter Teil, S. 252.

[1] Johann Elias Schlegel (1718—49), „Gedanken über das Theater, insonderheit das dänische" (gedruckt erst in den Werken an der angeführten Stelle, Kopenhagen und Leipzig 1761—70). — [2] Verbesserung. — [3] Die Leitung der Theater durch Privatunternehmer. — [4] Begünstigung durch das Publikum. — [5] Überhört.

andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicherweise noch weiter entfernt: und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verlieret, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herumirret.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier tun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführet werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist, und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urteilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeiget sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wieviel davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere

versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Mut benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch[1]. Sein Gutes und Schlimmes rauschet gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urteile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

---

[1] Vgl. „Laokoon", besonders Abschnitt III (S. 36 dieses Bandes).

Erstes Stück.

Den 1sten Mai 1767.

Das Theater ist den 22sten vorigen Monats mit dem Trauerspiele „Olint und Sophronia"[1] glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

„Olint und Sophronia" ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er, nach dem Urteile seiner Freunde, für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht ebenso zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso[2]. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Szenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag tun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen[3] Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sym-

[1] Von Johann Friedrich von Cronegk, geb. 1731, gest. in der Silvesternacht 1757 auf 1758. — [2] „Befreites Jerusalem", 2. Gesang, Stanze 1—54. — [3] Die Illusion erweckenden.

pathisieren[1] muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nötig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, tut, und was der bloß witzige[2] Kopf nachzumachen vergebens sich martert.

Tasso scheinet in seinem Olint und Sophronia den Virgil in seinem Nisus und Euryalus[3] vor Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmütiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte; hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit gibt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeiget, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rat gibt, das wundertätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht ebenso unwissend war als es der Dichter zu sein scheinet, so konnte er einen solchen Rat unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verrät sich in mehreren Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigewohnet. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter", und den Priester selbst läßt er ausrufen:

---

[1] Mitfühlen. — [2] Geistreiche. — [3] „Äneïs", Buch 9, V. 176—437. Als Euryalus von den Feinden getötet ist, fällt Nisus, nachdem er den Tod des Freundes gerächt hat.

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach' und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!"

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostüm vom Scheitel bis zur Zehe genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Täter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz"; aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube gibt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine Tat sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennet, so ist es nichts mehr als Schuldigkeit und keine Großmut. Beim Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt tun; er will Sophronien retten oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht ein Bette besteigen, so sei es ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehret zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denket an nichts, was er jenseit dem Grabe zu hoffen habe, und wünschet nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter sein möge, daß er Brust gegen Brust drücken und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin und einem hitzigen, begierigen Jünglinge ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtertum im Kopfe; und nicht genug, daß er, daß sie für die Religion sterben wollen; auch Evander[1] wollte, auch Serena[2] hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen

[1] Vater des Olint. — [2] Vertraute der Sophronia.

Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, höret man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem „Codrus" sehr versündiget. Die Liebe des Vaterlandes bis zum freiwilligen Tode für dasselbe hätte den Codrus allein auszeichnen sollen; er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elesinde und Philaide und Medon und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Codrus verlieret sich unter der Menge. So auch hier. Was in „Olint und Sophronia" Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden[1] so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrenteils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzet, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen itzt zu wohl, die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene ebenso sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Träne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Träne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu tun, durch den er sich der Gefahr bloßstellet! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen

[1] Prahlereien.

lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berühret, daß es nur ein ebenso nichtswürdiger Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldiget den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; daß es noch Länder gibt, wo er der frommen Einfalt nichts Befremdendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel ebensowenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien[1] gespielt zu werden. Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibet, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtesten[2] und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdiget er zu schreiben[3]. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber ihn in seinen Vorurteilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

Zweites Stück.

Den 5ten Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen[4] Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse,

---

[1] Lessing kennzeichnet diese damit als bigott katholische Länder. — [2] Bei Lessing häufige Superlativform. — [3] Nach dem Französischen: il daigne écrire. — [4] Körperlichen, sichtbaren Welt.

zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Detail über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgetäuschet hat, zurück. Dieses auf die vierte Szene des dritten[1] Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christentum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugetan gewesen: feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wieweit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor[2], durch Beispiel und Bitten, durch Großmut und Ermahnungen bestürmet und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuten als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermutung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der „Polyeukt" des Corneille ist in Absicht auf beide Anmerkungen tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdienet, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der

[1] Richtig des vierten Aktes. Dort wird die Heidin Clorinde durch den Opfermut der Christin Sophronia gerührt und bekehrt. — [2] In Voltaires Tragödie „Alzire" ein Heide, der seinem Glauben treubleibt, bis ihm die Verzeihung des von ihm tödlich verwundeten Christen Gusman vor dessen Glauben Bewunderung einflößt.

Christ uns interessieret. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wieviel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rat: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführet. Dieser Rat, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemütern zustatten kömmt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien[1] dazu gefüget; eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat allem Ansehen nach die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmut ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer, zu erraten, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinandersetzen

[1] Der Erzeuger war Cassian Anton Roschmann (1739—1806), der 1764 den fehlenden fünften Akt für die Aufführung in Wien verfaßte.

wollen, ohne den Tod zu Hülfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: „Aber woran stirbt sie denn?" — „Woran? am fünften Akte", antwortete dieser. In Wahrheit; der fünfte Akt ist eine garstige, böse Staupe[1], die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprachen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellet worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hülfe dazu nötig ist, sind bei uns in ebender Vollkommenheit als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen ebenso bezahlt sein, wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich und die andern gut gespielet haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Notnagel so sehr beleidiget, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick[2] ist.

Herr Ekhof[3] war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter[4]. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennet ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur und betauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

---

[1] Zu Lessings Zeit noch jede bösartige Krankheit bei Menschen und Tieren.
[2] Der größte englische Schauspieler der Zeit Lessings; vgl. S. 51 dieses Bandes, Anm. 4. — [3] Konrad Ekhof (1720—78), durch Lessings hohes Lob unsterblich als Schauspieler, aber auch als Mensch der höchsten Achtung würdig. — [4] Confident, stehende Nebenrolle der nach französischem Muster verfaßten Tragödien.

Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite. Er hat, in seinem „Codrus" und hier, so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine und witzige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwatzen. Zwei dergleichen Zeilen in dem ersten Akte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine,

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht."

Die andere

„Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht."

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Teils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Teils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmle den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur ein Athen gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich[1] war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmet zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich auf einer andern Seite der absoluten wiederum nähern, und

[1] Empfindlich.

der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspieles hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen sowie in der wahren Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urteile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die grade Heerstraße zur Hölle ausschreien?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8ten Mai 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Herr Ekhof), daß wir auch die gemeinste[1] Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle ebenso unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergehet[2]; man muß ebensowenig lange darauf zu denken als damit zu prahlen scheinen.

Es verstehet sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernet sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse

[1] Gewöhnlichste. — [2] Ev. Matthäi, Kap. 12, V. 34.

der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Ebenso ausgemacht ist es, daß kein falscher Akzent uns muß argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Akzentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wieweit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtnis gepräget hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftiget; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennet; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegenteils kann ein anderer so glücklich gebauet sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme

in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgendeinem guten Vorbilde spielet, von der innigsten Empfindung beseelet scheinen wird, da doch alles, was er sagt und tut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zufolge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirket werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht verstehet, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage: wenn er nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernet hat und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne usw. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachahmen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen;

kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer[1] Schluß; er ist eine generalisierte[2] Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber nach Beschaffenheit der Situation bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und mutiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

---

[1] Sinnbildlicher, allgemeiner. — [2] Als allgemeingültig ausgesprochene.

Jenes erfodert einen erhabnen und begeisterten Ton, dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Räsonnement in Affekt entbrennen und hier der Affekt in Räsonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen ebenso stürmisch heraus, als das übrige; und in ruhigen beten sie dieselben ebenso gelassen her als das übrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt[1], und daß wir sie in jenen ebenso unnatürlich als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stückerei von dem Grunde abstechen muß und Gold auf Gold brodieren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn[2] sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheinet, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins[3] tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den senkrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielet, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los oder setzet allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben während der Reflexion die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer

[1] Gut ausnimmt. — [2] Wann. — [3] Plötzlich.

Gewalt als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, bestehet die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit ebendieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daß der Teil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12ten Mai 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen in ruhigen Situationen die Moral gesprochen zu sein liebet?

Von der Chironomie der Alten, das ist von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten imstande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikuliertes Geschrei behalten zu haben, nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixierte Bedeutung zu geben und wie sie untereinander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes[1] fähig werden.

---

[1] Sinnes, Inhalts.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weiten so geschwätzig nicht als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren, und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen[1]; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich[2] also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber ebensowenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten[3] Achte, abwärts vom Körper, beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu tun geübt ist, o! der glaubt, uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth[4] den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Übung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agieren selbst in weiter nichts als in der Beschreibung solcher schönen Linien immer nach der nämlichen Direktion bestehe.

---

[1] Über die willkürlichen und natürlichen Zeichen wollte Lessing ausführlich im zweiten Teil des „Laokoon" handeln. Vgl. besonders S. 256 dieses Bandes, Z. 23 ff. — [2] Bediente sich. — [3] Dialektisch für „verkrüppelt". — [4] William Hogarth (1697 bis 1764) in seiner von Mylius 1754 übersetzten „Zergliederung der Schönheit" nennt die Schlangenlinie die Linie des Reizes.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras[1], vornehmlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse; und ebenderselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet die Hand gibt, mir zureicht oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnet.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend[2] sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen; wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beispielen zu erläutern. Itzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses mit einem Worte die individualisierenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung[3], deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es itzt beifällt[4]; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz

[1] Franz. port de bras, „Armhaltung", technischer Ausdruck für bedeutungslose („unbedeutende"), angeblich anmutige Stellungen. — [2] Gehaltvoll. — [3] Abschweifung. — [4] Aus „Olint und Sophronia", 2. Akt, 4. Szene.

des Aladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfahre, als er ihnen gedrohet, so kann Evander als ein alter Mann nicht wohl anders, als ihm die Betrieglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüte zu führen:

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betriegen!"

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft."

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen und fähret fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft."

Diese Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft"

muß in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung, an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßte. Die Zeile hingegen

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft"

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sei, von dem er gelte.

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Herrn Ekhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem

Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln[1] gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Akzent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprigsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präzision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung oder von einer sehr richtigen Beurteilung zeuget. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Olint tut[2], noch zu hören:

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.
Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
Bewundernd sah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir;
Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
Und itzt erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
Itzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
Da du, zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
Verbrechern gleichgestellt, unglücklich und ein Christ,
Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:
Itzt wag' ich's, zu gestehn: itzt kenne meine Triebe!"

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit[3], mit welcher Überströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab und veränderte auf einmal Stimme und Blick und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren

[1] Friederike Hensel (1738—89) war, zumal später als Madame Seyler, unbestritten die erste tragische Schauspielerin Deutschlands. — [2] 3. Akt, 2. Szene. — [3] Eindringlichkeit.

Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung kam endlich

„Ich liebe dich, Olint, —"

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich, als Heldin ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war[1], so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten: behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins[2] war auch jener Ton der Freimütigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

„— — — Und stolz auf meine Liebe,
Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
Biet' ich dir Hand und Herz und Kron' und Purpur an."

Denn die Liebe äußert sich nun als großmütige Freundschaft: und die Freundschaft spricht ebenso dreist, als schüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15ten Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absetzung der Worte:

„Ich liebe dich, Olint, —"

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht, nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer sein als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler

[1] Französische Konstruktion: toute guerrière qu'elle était . . . — [2] Sofort.

einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und demohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessieret. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so tut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe als mit himmelbrütenden[1] Schwärmern sympathisieren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns ebenso gleichgültig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Äußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich;
Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!"

So zittre? Olint soll zittern? er, den sie so oft in dem Tumulte der Schlacht unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen? — O, wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gaskonade[2] „so zittere!" zu sagen: ich zittre! Sie konnte zittern, soviel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidiget zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fodern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marketenderin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch tun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wut nicht mit der äußersten

[1] Nur an den Himmel denkenden. — [2] Großsprecherei.

Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakespeare nicht ein ebenso großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens ebensogut gewußt, was zu der Kunst des einen als was zu der Kunst des andern gehöret. Ja, vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte[1]. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet[2], in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte euch", läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie ich sie euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern tun: seht, so wäre mir es ebensolieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige gibt."

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zuviel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfodern: so haben die, welche es leugnen, recht, zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zuviel Feuer, sondern zuwenig Verstand zeige. Überhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zuweit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher

---

[1] Es wird Shakespeare nachgesagt, er sei nur ein mäßiger Schauspieler gewesen. Seine größte Rolle war angeblich der Geist im „Hamlet". — [2] Über die Rolle belehrt, die sie nachher vor dem König zu spielen haben, 3. Akt, 2. Szene.

alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande[1] anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdenn, wenn man bei Äußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlaf schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers stehet hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitteninne[2]. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische[3] Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta[4], das Freche eines Bernini[5] öfters erlauben; es hat

[1] Sinne. — [2] In der Mitte. — [3] Das Transitorische (schnell Vorübergehende) ist nach dem „Laokoon" der Malerei im engeren Sinne versagt, weil ihre Gebilde unveränderlich beharren. Das trifft auf die Schauspielkunst, die auch Bilder für das Auge schafft, nicht zu. — [4] Antonio Tempesta (1556—1630), italienischer Schlachten- und Tiermaler, oder, wahrscheinlicher, der Niederländer Pieter Mulier, der in Italien den Beinamen Tempesta („Unwetter") erhielt, weil er vornehmlich Landschaften und Seestücke mit Gewitterstürmen malte. — [5] Giovanni Lorenzo Bernini (1598—1680), Hauptmeister des Barockstils, in Lessings Zeit sehr unterschätzt, weil seine kühnen, zuweilen gewaltsamen Stellungen („das Freche") der nach klassischer Ruhe verlangenden Zeitrichtung widersprachen.

bei ihr alle das Ausdrückende[1], welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang' darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauffolgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie[2], aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibet, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet[3], in Ansehung des Beifalles nicht allzu wohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Akteurs, die, schlau genug, von diesem Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen das Ende der Szene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebet auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfodere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was tut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein, und wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es teils nicht Kenner genug, teils zu gutherzig und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die Tat.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen[4]. Wenn sie nur immer

[1] Das Charakteristische (im Gegensatz zum Schönen). — [2] Anspielung auf das Paradoxon des Simonides; vgl. S. 18 dieses Bandes, Z. 17. — [3] Verpflichtet. — [4] Die Ursache lag, wenigstens zum Teil, in der Abneigung der Schauspieler gegen Lessings Kritik. Vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 325 dieses Bandes, Z. 16 ff. Frau Mécour gab die Sophronia.

bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln und das Mittelmäßige geltend zu machen[1], so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdienet.

Den Beschluß des ersten Abends[2] machte „Der Triumph der vergangenen Zeit", ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des le Grand[3]. Es ist eines von den drei kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel „Der Triumph der Zeit" im Jahre 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben bereits einige Jahre vorher unter der Aufschrift „Die lächerlichen Verliebten" behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug[4], und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechszigjährigen Gecks und einer ebenso alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19ten Mai 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter[5] her, der es mehr als irgendein anderer

[1] Zur Geltung zu bringen. — [2] Es war damals stehende Gewohnheit, nach dem Hauptstück noch eines in einem Akt, ein sogenanntes Nachspiel, zu geben. — [3] Marc Antoine Le Grand (1673—1728), Schauspieler und Lustspieldichter. „Le triomphe du temps passé" war der erste Teil jener kleinen Trilogie, „Le triomphe du temps présent" der zweite und „Le triomphe du temps futur" der dritte. — [4] Ein Paar, das sich vor langen Jahren geliebt hat, erkennt einander beim Wiedersehen nicht mehr, sondern glaubt gegenseitig, in ihren Kindern den einstigen Gegenstand ihrer Liebe zu erblicken. — [5] Wahrscheinlich ist Löwen (vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 322 dieses Bandes, Z. 29 ff.) der Verfasser des Prologs und des Epilogs.

versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mitteile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Kommentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sei!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der Würde und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erfoderte.

Prolog.

(Gesprochen von Madame Löwen[1].)

Ihr Freunde, denen hier das mannigfache Spiel
Des Menschen in der Kunst der Nachahmung gefiel:
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen;
Wenn bald die süße Trän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
Im Leiden Wollust fühlt und mit Vergnügen zittert!
O sagt, ist diese Kunst, die so eu'r Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom so durch eu'r Innres wälzt,
Vergnügend, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schrecket,
Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmut erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Ist die nicht eurer Gunst und eurer Pflege wert?
Die Fürsicht[2] sendet sie mitleidig auf die Erde,
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;
Weiht sie, die Lehrerin der Könige zu sein,
Mit Würde, mit Genie, mit Feu'r vom Himmel ein;
Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Tränen zu ergötzen,
Das stumpfeste Gefühl der Menschenliebe wetzen;
Durch süße Herzensangst und angenehmes Grau'n
Die Bosheit bändigen und an den Seelen bau'n;
Wohltätig für den Staat, den Wütenden, den Wilden
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.

---

[1] Die Tochter des Prinzipals Schönemann, die 1733—83 lebte. Vgl. Stück 8, 13 und 25. — [2] Vorsehung.

Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit:
Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.
Wer rächt die Unschuld dann? Weh' dem gedrückten Staat,
Der statt der Tugend nichts als ein Gesetzbuch hat!
Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
Gesetze, die man lehrt, des Hasses Urteil sprechen,
Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit
Für eines Solons Geist den Geist der Drückung leiht!
Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen;
Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals,
Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten
Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!
Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
Wer ist ihr Genius, der sich entgegenlegt? —
Wer? Sie, die itzt den Dolch und itzt die Geißel trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Torheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet;
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
Den Heuchler züchtiget und Toren klüger lacht;
Sie, die zum Unterricht die Toten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen oder weinen.
Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier;
In Rom, in Gallien, in Albion und — hier.
Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Tränen flossen,
Mit edler Weichlichkeit die euren mit vergossen;
Habt redlich euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint
Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint:
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet und gescheuet
Und eurer Menschlichkeit im Leiden euch erfreuet.
Lang' hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn;

In Hamburg fand sie Schutz: hier sei denn ihr Athen!
Hier, in dem Schoß der Ruh', im Schutze weiser Gönner,
Gemutiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reifet — ja, ich wünsch', ich hoff', ich weissag' es! —
Ein zweiter Roscius[1], ein zweiter Sophokles,
Der Gräciens Kothurn Germanien erneure:
Und ein Teil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der eure.
O seid desselben wert! Bleibt eurer Güte gleich
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf euch!

Epilog.

(Gesprochen von Madame Hensel.)

Seht hier, so standhaft stirbt der überzeugte Christ!
So lieblos hasset der, dem Irrtum nützlich ist,
Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,
Sein Ansehn, seinen Traum zu Lehren Gottes mache.
Der Geist des Irrtums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienst und Furcht für Andacht galt.
So konnt' er sein Gespinst von Lügen mit den Blitzen
Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.
Wo Überzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut:
Die Wahrheit überführt, der Irrtum fodert Blut.
Verfolgen muß man die und mit dem Schwert bekehren,
Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
Und mancher Aladin sieht staatsklug oder schwach
Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Mörder nach
Und muß mit seinem Schwert den, welchen Träumer hassen,
Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen lassen.
Abscheulich's Meisterstück der Herrschsucht und der List,
Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist!
O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
Dich, Greuel, zu verschmähn, wer leiht mir einen Fluch?
Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
Laut für die Heldin sprach, als sie dem Priestergrimme
Ein schuldlos Opfer ward und für die Wahrheit sank:
Habt Dank für dies Gefühl, für jede Träne Dank!

[1] Quintus Roscius, gest. um 62 v. Chr., der vor allem durch Ciceros Verteidigungsrede berühmte römische Schauspieler.

Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes:
Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!
Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
Zwar Schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
Belehret, duldet sie; und zwingt nicht die zu Tränen,
Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähnen!
Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
Nichts zur Verstellung zwinget, zu böser Heuchelei;
Der für die Wahrheit glüht und, nie durch Furcht gezügelt,
Sie freudig, wie Olint, mit seinem Blut versiegelt.
Solch Beispiel, edle Freund', ist eures Beifalls wert.
O wohl uns! hätten wir, was Cronegk schön gelehrt,
Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
Durch unsre Vorstellung tief in eu'r Herz gegraben!
Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
Er war und — o verzeiht die Trän'! — und starb ein Christ.
Ließ sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
Um sie — was kann man mehr? — noch tot zu unterrichten.
Versaget, hat euch itzt Sophronia gerührt,
Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre,
Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre.
Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
Und hätten wir gefehlt, so tadelt; doch verzeiht.
Verzeihung mutiget zu edelerm Erkühnen,
Und feiner Tadel lehrt, das höchste Lob verdienen.
Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins[1] für einen Garrick sind;
Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
Und — doch nur euch gebührt zu richten, uns zu schweigen.

Siebendes[2] Stück.

Den 22sten Mai 1767.

Der Prolog zeiget das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es gibt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche, in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der

---

[1] James Quin (1693—1766), bekannter englischer Schauspieler, durch Garrick in den Schatten gestellt. Vgl. Stück 7. — [2] Häufige Form bei Lessing.

Gesellschaft, zu unbeträchtlich und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt[1]; die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Herrn von Cronegk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubet haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragikus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des

[1] Versagt.

Epilogs gar wohl auffassen[1]. Menschlichkeit und Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Übrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk erteilet. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir über den poetischen Wert des kritisierten Stückes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlnes Urteil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz[2], viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein „Codrus" ward von den Verfassern der „Bibliothek der schönen Wissenschaften"[3] gekrönet, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urteil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals erteilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdienet. Der Dichter sagt:

„Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins für einen Garrick sind."

Quin, habe ich darwider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons[4] be-

[1] Aufgreifen. — [2] Geist (esprit). — [3] Nicolai hatte als Herausgeber der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" einen Preis von 50 Talern für das beste Trauerspiel ausgesetzt, den Cronegk für seinen „Codrus" erhielt, trotzdem er darauf im voraus verzichtet hatte. — [4] Vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 3.

sonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter wie Thomson gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurteil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurteil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielet; daß er besonders der erhabenen Sprache des Milton[1] Genüge zu leisten gewußt; daß er im Komischen die Rolle des Falstaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverständnis liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen[2] und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten und für schlecht durchgängig erkannten entgegensetzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht; einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist; der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielet, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu Hülfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu sein, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erkläret hat. Ein solcher Quin machte ohne Zweifel den König im „Hamlet", als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren*[3]; und der Rebhuhne gibt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was?" sagen sie, „Garrick der größte Akteur? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir ebenso ausgesehen und ebendas getan haben, was er tat. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sein, aber als ein guter Akteur

* Teil VI, S. 15.

[1] Es gibt nur ein Drama Miltons in „erhabener Sprache", den „Samson Agonistes" (1671). — [2] Allgemein anerkannten. — [3] An der unten angeführten Stelle läßt Fielding in seinem Roman „Tom Jones" (1750, deutsch von Bode 1786—88) den Diener des Helden, Partridge (Rebhuhn), sich über den Eindruck einer Hamlet-Vorstellung mit den von Lessing angeführten Worten äußern.

gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch einmal so laut als jener kleine, unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht!"

Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfasset. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken, sowohl über ihn als über die Schauspieler, vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedienet, um die völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satire ein so lautes Gelächter aufschlägt und der Witz so mutwillig wird, daß es scheinet, es sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson[1] wider diese Narrenschellen, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat. Wenn ich daher wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein,

[1] Vgl. S. 43 dieses Bandes, Anm. 8. Thomson erklärt sich gegen die spaßhaften Epiloge der Trauerspiele mehrfach in den seinigen.

als er wollte. Dryden[1] ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch itzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertiget, zum Teil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe[2]; und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen so gut als der Engländer verstehen würde.

Achtes Stück.

Den 26sten Mai 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24sten d. M.) ward „Mélanide“ aufgeführet. Dieses Stück des Nivelle de la Chaussée[3] ist bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen der weinerlichen gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Tränen nahebringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Tränen; und der gemeine Praß[4] französischer Trauerspiele verdienet in Vergleichung ihrer allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

„Mélanide“ ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich selbst auf dem französischen Theater erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sei

---

[1] John Dryden (1631—1700), englischer Dichter und Kritiker, stattete seine Dramen und die anderer Autoren mit in der Tat vortrefflichen Epilogen aus. — [2] Die Anspielung dürfte wohl auf Löwen zielen, obwohl dieser nicht „in der Nähe“, sondern in Hamburg selbst wohnte; jedenfalls nicht auf den in Altona lebenden Dusch. — [3] Pierre Claude Nivelle de la Chaussée (1692—1754) ist der Begründer des rührenden Lustspiels, d. h. des ernsten Dramas aus dem bürgerlichen Leben mit glücklichem Ausgang, das Gellert nachahmte und in der von Lessing übersetzten Abhandlung „Pro comoedia commovente“ verteidigte. Die „Mélanide“ wurde 1741 zuerst aufgeführt. — [4] Die gewöhnliche Sorte.

aus einem Roman, „Mademoiselle de Bontemps"[1] betitelt, entlehnet. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Szene des dritten Akts[2] aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten anstatt des de la Chaussée um das beneiden, weswegen ich wohl eine „Mélanide" gemacht zu haben wünschte.

Die Übersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser als eine italienische, die in dem zweiten Bande der „Theatralischen Bibliothek" des Diodati[3] stehet. Ich muß es zum Troste des größten Haufens unserer Übersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistenteils noch weit elender sind als sie. Gute Verse indes in gute Prosa übersetzen, erfodert etwas mehr als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Übersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann. Aber eine Übersetzung aus Versen macht sie zugleich wäßrig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versifikateur, den nie das Silbenmaß, nie der Reim hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer, früher oder später sagen ließe, als er es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Übersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmack, nicht Mut genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis[4] zu ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der Mélanide ward von einer Aktrice gespielet, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater aufs

[1] Verfaßt von Gueullette (1736). Aber die Handlung der „Mélanide" stammt nicht von dort her. — [2] Rosalie verbirgt, um ihrer Mutter zu gehorchen, dem Verehrer Darviane, dem Sohne der Mélanide, ihre Liebe, weil sie weiß, er würde noch unglücklicher werden, wenn er wüßte, daß sie ihn liebt. Sie spielt deshalb die Gleichgültige und treibt ihn dadurch zur Verzweiflung. — [3] „Biblioteca teatrale italiana, scelta e disporta da Ottavio Diodati" (Lucca 1762 ff.). — [4] Verkürzte Satzkonstruktion.

neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner mit und ohne Einsicht ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwen verbindet mit dem silbernen Tone der sonoresten lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdruckfähigsten Gesichte von der Welt das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Deklamation akzentuiert sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Akzente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hülfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Akteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchen der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielet worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielet werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik notwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden[1] von mehrern Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdenn, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt von einerlei Wert und Belang sein können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlupft, auf den beträcht-

[1] Satz.

lichern aber verweilet, sie dehnet und schleift und jedes Wort und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeitteilchen bestimmen und gegeneinander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden sowie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließet. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden, so entstehet jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die Aktrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich und ihr niemand zu vergleichen als Herr Ekhof, der aber, indem er die intensiven Akzente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleißiget, noch hinzufüget, bloß dadurch seiner Deklamation eine höhere Vollkommenheit zu geben imstande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt; und ich urteile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebet. Ich erwarte sie in dem Trauerspiele und fahre indes in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags, den 27ten v. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt „Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe", aufgeführet. Es hat den Herrn Heufeld[1] in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere Stücke von ihm den Beifall des dortigen Publikums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urteilen, müssen sie nicht ganz schlecht sein.

---

[1] Franz von Heufeld (1731—95), Theaterdichter in Wien.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Teil der Situationen sind aus der „Neuen Heloïse“ des Rousseau[1] entlehnet. Ich wünschte, daß Herr Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den „Briefen, die neueste Literatur betreffend“*[2], gelesen und studiert hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein.

Der Wert der „Neuen Heloïse“ ist von der Seite der Erfindung sehr gering und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich und die wenig guten so weit voneinander entfernt, daß sie sich ohne Gewaltsamkeit in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt als verlieret[3]. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Herr Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekömmt seine Schülerin. Aber hat Herr Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch Julie des Rousseau oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessieret. Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzet, wenn sich Herr Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnet. „Julie“, sagt der Kunstrichter, dessen Urteils ich erwähnet habe, „spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das als ein Muster der Tugend alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft.“ Dieses letztere wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie

* Teil X, S. 255 u. f.

[1] Jean Jacques Rousseaus (1712—78) berühmter Roman „La nouvelle Héloïse ou lettres de deux amants“ (1759) schildert die Liebe der Julie d'Etange zu ihrem Lehrer St. Preux. — [2] Von Moses Mendelssohn. — [3] Dort stirbt Julie, und St. Preux bleibt zurück, ohne daß wir über sein weiteres Schicksal etwas erfahren.

über ihr Herz gewinnet. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig als, wie gesagt, das schwache, verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge und Torheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Herr Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmecket bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchterer[1] und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle", sagt der angeführte Kunstrichter, „den Philosophen. Den Philosophen! Ich möchte wissen, was der junge Mensch in der ganzen Geschichte spricht oder tut, dadurch er diesen Namen verdienet? In meinen Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt und nicht den geringsten Funken davon besitzet. In seiner Liebe ist er abenteuerlich, schwülstig, ausgelassen, und in seinem übrigen Tun und Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Überlegung. Er setzet das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft und ist dennoch nicht entschlossen genug, den kleinsten Schritt zu tun, ohne von seiner Schülerin oder von seinem Freunde an der Hand geführet zu werden." — Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29sten Mai 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen und die tätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts als ein kleiner eingebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht und sich sehr beleidiget findet, daß man seinem zärtlichen

[1] Sorgfältiger. Der doppelte Komparativ bei Lessing z. B. auch in „öfterer".

Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läuft auf ein Paar mächtige Torheiten heraus. Das Bürschchen will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in genugsamer Handlung erscheinet; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen gibt: „daß ein Mensch seinesgleichen in einer Zeit von vierundzwanzig Stunden nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sei, wie er beschrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten."

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man im gemeinen Leben in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute untereinander erteilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Taten sehen. Das Gute, das wir ihnen bloß auf anderer Wort zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessieren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard den Siegmund für den vortrefflichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit sein sollten: so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meinung rechtfertiget. Es ist wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern; und nur die, welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind nach der poetischen

Schätzung die größten. Wie traf es sich denn indes, daß vierundzwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Narrheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können? Die Gelegenheiten sind auch darnach, könnte der Verfasser antworten; doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch so natürlich herbeigeführet, noch so fein behandelt sein: so würden darum die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsere Idee von dem jungen, stürmischen Scheinweisen nicht verlieren. Daß er schlecht handele, sehen wir; daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten schwankendsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da sie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewählet hatte, wird beim Rousseau nur kaum berührt. Herr Heufeld hatte den Mut, uns eine ganze Szene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich war um die Ausführung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler hatten sie so wohl konzertieret[1]; es ward von seiten des Vaters und der Tochter so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand tat der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Akteurs könne man so etwas anvertrauen oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb sein, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Ekelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muß es nicht wirklich sehen.

Die darauffolgende Szene ist die hervorragendste des ganzen Stückes. Sie gehört dem Rousseau. Ich weiß selbst nicht, welcher Unwille sich in die Empfindung des Pathetischen mischet, wenn wir einen Vater seine Tochter fußfällig um etwas bitten

[1] Eingeübt.

sehen[1]. Es beleidiget, es kränket uns, denjenigen so erniedriget zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte übertragen hat. Dem Rousseau muß man diesen außerordentlichen Hebel verzeihen; die Masse ist zu groß, die er in Bewegung setzen soll. Da keine Gründe bei Julien anschlagen wollen, da ihr Herz in der Verfassung ist, daß es sich durch die äußerste Strenge in seinem Entschlusse nur noch mehr befestigen würde: so konnte sie nur durch die plötzliche Überraschung der unerwartesten Begegnung erschüttert und in einer Art von Betäubung umgelenket werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter, verführerische Zärtlichkeit in blinden Gehorsam verwandeln; da Rousseau kein Mittel sahe, der Natur diese Veränderung abzugewinnen, so mußte er sich entschließen, ihr sie abzunötigen oder, wenn man will, abzustehlen. Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Ehemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolget; da es nicht die Tochter, sondern der Vater ist, der endlich nachgibt: hätte Herr Heufeld die Wendung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau bloß das Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen und das Ungewöhnliche derselben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit setzen wollte? — Doch Kritik und kein Ende! Wenn Herr Heufeld das getan hätte, so würden wir um eine Szene gekommen sein, die, wenn sie schon nicht so recht in das Ganze passen will, doch sehr kräftig ist; er würde uns ein hohes Licht[2] in seiner Kopie vermalt haben, von dem man zwar nicht eigentlich weiß, wo es herkömmt, das aber eine treffliche Wirkung tut. Die Art, mit der Herr Ekhof diese Szene ausführte, die Aktion, mit der er einen Teil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter beschwor, wären es allein wert gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden als dem kalten Kunstrichter bei Zergliederung des Planes merklich wird.

[1] Nachdem der alte Baron d'Etange seine Tochter wegen ihrer Liebe zu St. Preux mißhandelt hat, bittet er sie fußfällig um Verzeihung („Nouvelle Héloïse", 1. Teil, 63. Brief). — [2] Jetzt lautet der entsprechende technische Ausdruck in der Malerei Glanzlicht.

Das Nachspiel dieses Abends war „Der Schatz"; die Nachahmung des Plautinschen „Trinummus", in welcher der Verfasser[1] alle die komischen Szenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Akteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so notwendig erfodert wird. Wenn ein halbschieriger[2] Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines als so eines. Sonst möchte ich es niemanden raten, sich dieser Besondernheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnet, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italienern hat ehedem Cecchi[3] und neuerlich unter den Franzosen Destouches[4] das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht und sind daher genötiget gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das vom Cecchi heißt „Die Mitgift" und wird vom Riccoboni in seiner Geschichte des italienischen Theaters[5] als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches führt den Titel „Der verborgne Schatz" und ward ein einziges Mal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne[6] zu Paris, und auch dieses einzige

[1] Lessing, der 1750 diese Bearbeitung anfertigte. — [2] Nur halb gelungener. — [3] Giammaria Cecchi (1517—87) bearbeitete den „Trinummus" unter dem Titel „La Doto" (Venedig 1550). — [4] Philippe Néricault Destouches (1680 bis 1754), von Lessing vielbenutzter französischer Lustspieldichter. — [5] Lubovico Riccoboni (1677—1753), „Histoire du théâtre italien" (Paris 1727), von Lessing übersetzt. — [6] Das von Italienern begründete „Théâtre italien" war die bevorzugte Stätte des heiteren französischen Lustspiels.

Mal nicht ganz bis zu Ende aufgeführet. Es fand keinen Beifall und ist erst nach dem Tode des Verfassers und also verschiedene Jahre später als der deutsche „Schatz" im Drucke erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen und von mehrern mit so vieler Nacheifrung bearbeiteten Stoffes gewesen, sondern Philemon[1], bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführet worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier in Benennung seiner Stücke; und meistenteils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. E. nennte er „Trinummus", den „Dreiling", weil der Sykophant einen Dreiling für seine Mühe bekam.

Zehntes Stück.

Den 2ten Juni 1767.

Das Stück des fünften Abends (Dienstags, den 28sten April) war „Das unvermutete Hindernis, oder das Hindernis ohne Hindernis" vom Destouches[2].

Wenn wir die Annales des französischen Theaters nachschlagen, so finden wir, daß die lustigsten Stücke dieses Verfassers gerade den allerwenigsten Beifall gehabt haben. Weder das gegenwärtige noch „Der verborgne Schatz" noch „Das Gespenst mit der Trommel"[3] noch „Der poetische Dorfjunker"[4] haben sich darauf erhalten und sind, selbst in ihrer Neuheit, nur wenigemal aufgeführet worden. Es beruhet sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündiget oder in welchem er seine besten Werke verfertiget. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung[5] dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es tut, dünket man sich berechtiget, darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser und glaubt, etwas Schlechters zu finden, sobald man nicht das nämliche findet. Destouches hatte in seinem „Verheirateten Philosophen", in seinem „Ruhmredigen", in seinem

[1] Philemon, um 320 v. Chr., dichtete neben Menander griechische Komödien; wie Plautus selbst im Prolog sagt, ist der „Trinummus" von ihm entlehnt. — [2] Vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 4. — [3] Vgl. 17. Stück (S. 417 dieses Bandes, Z. 7 ff.). — [4] Vgl. 13. Stück (S. 394 dieses Bandes, Z. 26 ff.). — [5] Verpflichtung.

„Verschwender" Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Molière selbst in seinen ernsthaftesten Stücken gewohnt war. Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern klassifizieren, dieses zu seiner eigentümlichen Sphäre; was bei dem Poeten vielleicht nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können: und als er es nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren ließen, ehe sie ihr voreiliges Urteil änderten? Ich will damit nicht sagen, daß das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molièrischen von einerlei Güte sei. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den behäglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrenteils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet; sein „Schulwitz"[1], sein „Masuren" sind daher frostiger als lächerlich. — Aber demohngeachtet — und nur dieses wollte ich sagen — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Szenen mitunter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt „Die neue Agnese"[2].

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Spröde; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundin eines gewissen Bernard. „Wie glücklich, o wie glücklich machst du mich, Bernard!" rief sie einst in der Entzückung und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragt das liebe einfältige Mädchen: „Aber, Mamma, wer ist denn der

---

[1] „Schulwitz" ist eine Gestalt in der Verdeutschung von Destouches' „Gespenst mit der Trommel", „Masuren" die Hauptperson im „Poetischen Dorfjunker". — [2] Angeblich von Löwen. Eine Agnese ist seit der Agnèse in Molières „École des femmes" der Gattungsname fromm-unschuldiger Frauen.

Bernard, der die Leute glücklich macht?" Die Mutter merkte sich verraten, faßte sich aber geschwind. „Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir kürzlich gewählt habe; einer von den größten im Paradiese." Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen; Mamma bekömmt Verdacht; Mamma beschleicht das glückliche Paar; und da bekömmt Mamma von dem Töchterchen ebenso schöne Seufzer zu hören, als das Töchterchen jüngst von Mamma gehört hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt sie, tobt. „Nun, was denn, liebe Mamma?" sagt endlich das ruhige Mädchen. „Sie haben sich den Heiligen Bernard gewählt, und ich, ich mir den Heiligen Hilar. Warum nicht?" — Dieses ist eines von den lehrreichen Märchen, mit welchen das weise Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beschenkte[1]. Favart[2] fand es geradeso erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper sein muß. Er sahe nichts Anstößiges darin als die Namen der Heiligen, und diesem Anstoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine platonische Weise, eine Anhängerin der Lehre des Gabalis[3]; und der Heilige Bernard ward zu einem Sylphen, der unter dem Namen und in der Gestalt eines guten Bekannten die tugendhafte Frau besucht. Zum Sylphen ward dann auch Hilar, und so weiter. Kurz, es entstand die Operette „Isabelle und Gertrude oder die vermeinten Sylphen"[4], welche die Grundlage zur „Neuen Agnese" ist. Man hat die Sitten darin den unsrigen näher zu bringen gesucht; man hat sich aller Anständigkeit beflissen; das liebe Mädchen ist von der reizendsten, verehrungswürdigsten Unschuld; und durch das Ganze sind eine Menge gute komische Einfälle verstreuet, die zum Teil dem deutschen Verfasser eigen sind. Ich kann mich in die Veränderungen selbst, die er mit

---

[1] Eine Verserzählung, betitelt „Gertrude ou l'éducation d'une fille". — [2] Charles Simon Favart (1710—92), bekannter Operettendichter. — [3] Der Comte de Gabalis, die Hauptperson der gleichnamigen Dialoge des Abbé Montfaucon de Villars (erschienen 1670) ist ein Geistergläubiger, der Beziehungen zu Sylphen (Luftgeistern) unterhält. Es erschienen Fortsetzungen dieses Werkes, und der „Graf von Gabalis", den noch Schiller im „Geisterseher" nennt, wurde, entgegen der ursprünglichen, aufklärungsfreundlichen Absicht des Verfassers, zu einer Art Lehrbuch der Geisterkunde. — [4] Aufgeführt 1765, gedruckt 1766.

seiner Urschrift gemacht, nicht näher einlassen; aber Personen von Geschmack, welchen diese nicht unbekannt war, wünschten, daß er die Nachbarin, anstatt des Vaters, beibehalten hätte. — Die Rolle der Agnese spielte Mademoiselle Felbrich, ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Aktrice verspricht und daher die beste Aufmunterung verdienet. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kömmt ihr hier zustatten; und ob sich bei diesen Naturgaben in einer solchen Rolle schon vieles von selbst spielet, so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verrieten, als sich an einer Agnese verraten darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29sten April) ward die „Semiramis" des Herrn von Voltaire aufgeführet.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Herr von Voltaire seine „Zaïre"[1] und „Alzire"[2], seinen „Brutus[3] und Cäsar" geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. „Von uns Franzosen"[4], sagt er, „hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Szene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgehet, lernen können. Von uns", sagt er, „hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen miteinander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können" — O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demütig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels

---

[1] Vgl. 15. Stück (S. 404 dieses Bandes, Anm. 3). — [2] Vgl. 2. Stück (S. 342 dieses Bandes, Anm. 2). — [3] Der „Brutus" erschien 1732, die „Alzire" 1735. — [4] Vor der „Semiramis" steht eine „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne", aus der das nachfolgende Zitat entnommen ist.

eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige[1] Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführet würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdiget hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Übelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine „Semiramis"[2]. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der Tat für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so, wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben vorderhand so gut gespielet, als es sich ohngefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Akteurs machten sich ihre

---

[1] Einfache. — [2] 1748.

Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme zum Besten eines so außerordentlichen Stückes war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris, für die, wie gesagt, „Semiramis" in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibet man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen, den Zaïren und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

Eilftes Stück.

Den 5ten Junius 1767.

Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertiget sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnet, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten", sagt der Herr von Voltaire, „daß man an Gespenster nicht mehr glaube und daß die Erscheinung der Toten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne." — „Wie?" versetzt er dagegen; „das ganze Altertum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiliget, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?"

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer als gründlich. Vor allen Dingen wünschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion als Religion muß hier nichts entscheiden sollen; nur als eine Art von Überlieferung des Altertums gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Altertums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertume zu tun.

Sehr wohl; das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten also recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wieder-

kommende Tote aufgeführet finden[1], so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten teilende dramatische Dichter die nämliche Befugnis? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdenn nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber[2]; er erzählet nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir itzt keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt itzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns dem ohngeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffieret; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzet und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen; und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt

[1] Bei Äschylus in den „Persern", wo der Geist des Darius erscheint. — [2] Erste Anspielung auf die in den folgenden Stücken so häufig und gründlich behandelte „Poetik" des Aristoteles, und zwar auf Kap. 9, wo Aristoteles den Unterschied des Dichters und des Historikers erörtert.

worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben itzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebensoviel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Käumen[1] zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im „Hamlet" richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire tat gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und

[1] Alte, namentlich im 17. Jahrhundert häufige Form, von Lessing neben „keimen" gebraucht.

zu denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts tut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgibt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheinet, stören den Betrug und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündiget, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel[1], diese gemeinen[2] Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünket mich kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, störet die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Balletts haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab; und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affekts die Aufmerksamkeit teilen und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es

---

[1] Von zu gebildetem (d. h. hier „verbildetem") Geschmack. — [2] Gewohnten.

ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen, als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Szene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüts wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: „Himmel! ich sterbe!" und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ohngefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

Den 9ten Junius 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in

keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel[1] so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgendeiner großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man Unrecht tut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die „Semiramis" des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte als dieses, worauf er sich so viel zugute tut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die außerordentliche Lastertaten zu strafen außerordentliche Wege wähle: so würde „Semiramis" in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführet worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden zu sein. Die Bühne ist geräumlich genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die den Dichter in verschiedenen Szenen auftreten läßt. Die Verzierungen[2] sind neu, von dem besten Geschmacke, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen.

Den siebenden Abend (Donnerstag, den 30sten April) ward „Der verheiratete Philosoph" vom Destouches[3] gespielet.

[1] Stoff. — [2] Bühnendekorationen. — [3] Vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 4.

Dieses Lustspiel kam im Jahr 1727 zuerst auf die französische Bühne und fand so allgemeinen Beifall, daß es in Jahr und Tag sechsunddreißigmal aufgeführet ward. Die deutsche Übersetzung ist nicht die prosaische aus den zu Berlin[1] übersetzten sämtlichen Werken des Destouches, sondern eine in Versen, an der mehrere Hände geflickt und gebessert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viel harte und unnatürliche Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem Schauspieler das Agieren machen; und doch werden wenig französische Stücke sein, die auf irgendeinem deutschen Theater jemals besser ausgefallen wären als dieses auf unserm. Die Rollen sind alle auf das schicklichste besetzt, und besonders spielet Madame Löwen die launichte Celiante als eine Meisterin, und Herr Ackermann[2] den Geront unverbesserlich. Ich kann es überhoben sein, von dem Stücke selbst zu reden. Es ist zu bekannt und gehört unstreitig unter die Meisterstücke der französischen Bühne, die man auch unter uns immer mit Vergnügen sehen wird.

Das Stück des achten Abends (Freitags, den 1sten Mai) war „Das Kaffeehaus oder die Schottländerin" des Herrn von Voltaire.

Es ließe sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein Verfasser schickte es als eine Übersetzung aus dem Englischen des Hume[3], nicht des Geschichtschreibers und Philosophen, sondern eines andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel „Douglas" bekannt gemacht hat, in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der „Kaffeeschenke" des Goldoni[4] etwas Ähnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Frélon gewesen zu sein. Was aber dort bloß ein bösartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Skribent,

---

[1] Bei dem Verleger Nicolai 1756. — [2] Über Konrad Ackermann vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 322 dieses Bandes, Z. 17 ff. — [3] John Home (nicht Hume; 1722—1808), englischer Geistlicher, von dessen Dramen nur der „Douglas" noch erhalten ist. Dagegen ist die Behauptung, er habe das Vorbild der „Écossaise" geliefert, von Voltaire erfunden. — [4] Carlo Goldoni (1707—93), der fruchtbare italienische Lustspieldichter, schildert in der „Bottega del Caffè" in der Gestalt des Don Marzio einen unverschämten Menschen, wie Voltaire in Frélon. Andere Ähnlichkeiten mit Voltaires Lustspiel bestehen nicht.

den er Frélon nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Fréron[1], fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der französischen Gelehrten unter sich keinen Anteil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten[2] dieses Stücks weg und finden in dem Frélon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frélons so gut wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Literatur überhaupt gleichgültiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch noch außer ihm Interesse genug, und der ehrliche Freeport[3] allein könnte es in unserer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmütigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu sein rühmte. Colman[4], unstreitig itzt ihr bester komischer Dichter, hat „Die Schottländerin" unter dem Titel des „Englischen Kaufmanns" übersetzt und ihr vollends alle das nationale Kolorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen verstoßen; z. E. darin, daß er seine Lindane auf einem Kaffeehause wohnen läßt. Colman mietet sie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblierte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger[5] die Freundin und Wohltäterin der jungen verlassenen Schöne als Fabriz[6]. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist nicht

---

[1] Elie Cathérine Fréron (1719—76) griff in seiner Zeitschrift „L'Année littéraire" Voltaire an, und dieser rächte sich durch anhaltende Verspottung des Gegners, so auch in der „Écossaise". — [2] Persönliche Anspielungen. — [3] Ein reicher Kaufmann, der die Intrige Frélons zunichte macht und großmütig auf die Hand der von ihm geliebten Lindane verzichtet. — [4] George Colman (1733 bis 1794), Dichter und Theaterdirektor. — [5] Schicklicher. — [6] Der Wirt des Kaffeehauses bei Voltaire.

bloß eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit sein und gibt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Literatur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frélon stehet, den er Spatter[1] nennet. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphäre von Tätigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane ebenso eifrig an als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung tut, tut im Englischen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringet.

Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man „Die eifersüchtige Ehefrau" auf dem Ackermannischen Theater ehedem hier gesehen, und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urteilen können. „Der englische Kaufmann" hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genähret; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zu viel Ähnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute Tat verliere dadurch alles Verdienst usw.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; indes sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte zerstreuet und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve[2] und Wycherley[3]

---

[1] Frélon bedeutet Wespe, Spatter Besudler. — [2] William Congreve, etwa 1670—1729. — [3] William Wycherley, 1640—1715.

würden uns ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses[1] unausstehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Teil bei weiten so verworren nicht als ihre Komödien, und verschiedene haben ohne die geringste Veränderung bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte.

Auch die Italiener haben eine Übersetzung von der „Schottländerin", die in dem ersten Teile der „Theatralischen Bibliothek" des Diodati[2] stehet. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt, so wie die deutsche; nur eine Szene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte[3], Frélon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sei, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frélons aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stück.

Den 12ten Junius 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4ten Mai) sollte „Cénie"[4] gespielet werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler durch einen epidemischen Zufall außerstand gesetzet zu agieren, und man mußte sich so gut zu helfen suchen als möglich. Man wiederholte „Die neue Agnese" und gab das Singspiel „Die Gouvernante"[5].

Den zehnten Abend (Dienstags, den 5ten Mai) ward „Der poetische Dorfjunker" vom Destouches[6] aufgeführt.

Dieses Stück hat im Französischen drei Aufzüge und in der Übersetzung[7] fünfe. Ohne diese Verbesserung war es nicht wert, in die „Deutsche Schaubühne" des weiland berühmten Herrn

[1] Das Bild ist von der Waldpflege hergenommen, wo das allzu üppige Holz ausgehauen wird. — [2] Vgl. S. 371 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] In der Vorrede der „Écossaise". — [4] Vgl. Stück 20 (S. 430 dieses Bandes). — [5] Von Joseph von Kurz-Bernardon, eine derbe Posse ohne jeden höheren Wert. — [6] Vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 4. — [7] Von Gottscheds Gattin Luise Adelgunde Viktoria (1713—62), gedruckt im dritten Bande seiner „Deutschen Schaubühne" (Leipzig 1741).

Professor Gottscheds aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Übersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünfe zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Not an den Mann gehet, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: „Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft Ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann?" — Die Übersetzung selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Frau Professorin die Knittelverse des Masuren[1], wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie überall ebenso glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müssen geglaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeinet hatte, habe ich demohngeachtet aufmutzen hören. In der Szene[2], wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen: „Sie setzen mich in Erstaunen, Mademoiselle; ich habe Sie für eine Virtuosin[3] gehalten." — „O pfui!" erwiderte Henriette; „wofür haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen; daß Sie es nur wissen." — „Aber man kann ja", fällt ihr Masuren ein, „beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosin, sein." — „Nein", sagt Henriette; „ich behaupte, daß man das nicht zugleich sein kann. Ich eine Virtuosin!" Man erinnere sich, was Madame Gottsched anstatt des Worts Virtuosin gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder, sagte man, daß sie das tat. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosin zu sein und ward über den vermeinten Stich böse. Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die witzige und gelehrte Henriette in der Person einer dummen Agnese[4] sagt, hätte die Frau Professorin

---

[1] Ein langweiliger, Verse schmiedender Liebhaber. — [2] Bei Destouches Akt 2, Szene 6. — [3] Französisch „une Virtuose", d. h. eine lebenskluge, gesellschaftlich sichere Dame (nach dem Begriff des „virtuoso" bei Shaftesbury). — [4] Vgl. S. 381 dieses Bandes, Anm. 2.

immer ohne Maulspitzen[1] nachsagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort „Virtuosin" anstößig; „Wunder" ist deutscher; zudem gibt es unter unsern Schönen funfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und verständlich übersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte „Die stumme Schönheit" von Schlegeln[2].

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neuerrichtete Kopenhagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Übersetzung aufgeführet zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer als deutsch. Demohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fließende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen[3]; und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Teil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte[4]. Die Franzosen waren ehedem so ekel[5], daß man ihnen die prosaischen Stücke des Molière nach seinem Tode in Verse bringen mußte; und noch itzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger oder

---

[1] Ziererei. — [2] Vgl. S. 334 dieses Bandes, Anm. 1. — [3] Gegen einen anderen Schüler Gottscheds, G. L. Straube, der in den „Kritischen Beiträgen" 1740 die Komödien in Versen bekämpft hatte. — [4] Alle Lustspiele Schlegels, außer der „Stummen Schönheit" und ein paar Fragmenten, sind in Prosa geschrieben. — [5] Von zu gebildetem (d. h. hier „verbildetem") Geschmack.

gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie itzt schon wählen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten. Eine stumme Schöne, sagt man, ist nicht notwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat unrecht, die eine alberne, plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht, kömmt daher, weil sie nichts denkt[1]. Das Feine dabei würde also dieses sein, daß man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken müßte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. E., ihre Verbeugungen brauchen gar nicht bäurisch zu sein; sie können so gut und zierlich sein, als sie nur immer ein Tanzmeister lehren kann; denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille[2] gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen; denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altvätrisch noch schlumpicht[3] sein; denn Frau Praatgern[4] sagt ausdrücklich:

„Bist du vielleicht nicht wohlgekleidet? — Laß doch sehn!
Nun! — dreh' dich um! — das ist ja gut und sitzt galant[5].
Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?"

In dieser Musterung der Frau Praatgern überhaupt hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Äußerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reizend.

„Laß sehn, wie trägst du dich? — Den Kopf nicht so zurücke!"

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts als zurück; ihn zurück halten, lehrt der Tanzmeister; man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser;

[1] Die Schlußverse der „Stummen Schönheit" lauten:
Das Paar schickt sich recht wohl. Nur Hand in Hand geschränket!
Er spricht nichts, weil er denkt; und sie, weil sie nicht denket.

[2] Ein Kartenspiel. — [3] Nachlässig. — [4] Die Erzieherin der stummen Schönheit. — [5] Elegant.

denn das schadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vorteile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

„Wer fragt: hat sie Verstand? der seh' nur ihre Blicke."

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schöne Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier sein; sie müssen uns mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

„Geh doch einmal herum. — Gut! hieher! — Neige dich!
Da haben wir's, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich."

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine bäurische Neige[1], einen dummen Knicks machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt sein und, wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau Praatgern muß sie nur noch nicht affektiert genug finden. Charlotte verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabei zieren. Das ist der ganze Unterschied, und Madame Löwen bemerkte ihn sehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern sonst eine Rolle für sie ist. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter[2] ist, durchaus nicht lassen[3].

Den eilften Abend (Mittewochs, den 6ten Mai) ward „Miß Sara Sampson"[4] aufgeführet.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielet. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen[5] so recht zufrieden ist,

[1] Verbeugung. — [2] Frau Praatgern hat die ihr zur Erziehung übergebene Leonore mit ihrer eigenen Tochter Charlotte vertauscht, damit diese die Erbin des reichen Herrn Richard und die Braut des vornehmen Jungwitz werde. — [3] Anstehen. — [4] Vgl. Bd. 1 dieser Ausgabe, S. 295 ff. — [5] Von Chr. Felix Weiße zuerst für das Leipziger Theater vorgenommen.

daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Niednagel nehmen will, so schreien sie gleich: „Ihr kommt mir ans Leben!" Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Szene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe wert dünket und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig[1]; in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zunutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus[2]; sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stück.

Den 16ten Junius 1767.

Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die „Sara" seiner Nation bekannt gemacht*[3], einen sehr gründlichen Verteidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

* „Journal Etranger", Décembre 1761.

[1] Angemessen. — [2] Zucken. — [3] Vielleicht Diderot oder Arnaud, der Herausgeber des „Journal étranger". Der zitierte Aufsatz, aus dem der folgende Absatz Lessings im wesentlichen entnommen ist, gibt einen Auszug der „Miß Sara Sampson" mit Übersetzung einiger Auftritte.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfodert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man tut dem menschlichen Herze unrecht", sagt auch Marmontel[1], „man verkennet die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische Beispiel ins Spiel verstricket, der seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zugrunde gerichtet und nun im Gefängnisse seufzet, von Scham und Reue zerrissen[2]? Wenn man fragt, wer er ist, so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfnis und kann ihren Kindern, welche Brot verlangen, nichts als Tränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet, wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen: was fehlet diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben

[1] Jean François Marmontel (1723—99) in seiner „Poétique française", Bd. 2, Kap. 10 (1763), nach der Kritik von Lillos „Kaufmann von London". — [2] Anspielung auf den „Spieler" von Moore.

können, gesellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung, kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzet?"

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen verstehet. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er „Das Gemälde der Dürftigkeit"[1] nennet, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen „Sara" aussetzet, ist zum Teil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte[2]: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde raten. Es gibt auch notwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut."

Den zwölften Abend (Donnerstags, den 7ten Mai) ward „Der Spieler" vom Regnard[3] aufgeführet.

[1] „L'humanité ou le tableau de l'indigence", vielleicht von Diderot verfaßt, deutsch von Steffens 1764. — [2] In einem Brief vom Jahre 1736 an einen Herrn Berger, der Voltaire Änderungen in der „Alzire" vorschlug. — [3] Jean François Regnard (1656—1709), bekannter Lustspieldichter.

Dieses Stück ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber Rivière Dufresny[1], der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Bühne brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, daß ihm Regnard die Anlage und verschiedene Szenen gestohlen habe; Regnard schob die Beschuldigung zurück, und itzt wissen wir von diesem Streite nur so viel mit Zuverlässigkeit, daß einer von beiden der Plagiarius gewesen. Wenn es Regnard war, so müssen wir es ihm wohl noch dazu danken, daß er sich überwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte sich bloß zu unserm Besten der Materialien, von denen er voraus sahe, daß sie verhunzt werden würden. Wir hätten nur einen sehr elenden „Spieler", wenn er gewissenhafter gewesen wäre. Doch hätte er die Tat eingestehen und dem armen Dufresny einen Teil der damit erworbnen Ehre lassen müssen.

Den dreizehnten Abend (Freitags, den 8ten Mai) ward „Der verheiratete Philosoph" wiederholet, und den Beschluß machte „Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter"[2].

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stücks heißt Cerou; er studierte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern[3] in Paris zu spielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montags, den 11ten Mai) wurden „Die kokette Mutter" vom Quinault[4] und „Der Advokat Patelin"[5] aufgeführt.

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Komisches darin, dessen sich Molière nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Akt und die ganze Auflösung hätte weit besser sein können; der alte Sklave, dessen in den vorhergehenden Akten gedacht wird, kömmt nicht zum Vorscheine; das Stück schließt

---

[1] Charles Rivière Dufresny (1648—1721), Mitarbeiter an einigen Lustspielen Regnards. — [2] Gebruckt Altona 1755. — [3] Dem Théâtre italien; vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 6. — [4] Philippe Quinault (1635—88), hauptsächlich als Operndichter bekannt, schrieb vier Lustspiele, darunter „La mère coquette ou les amants brouillés". — [5] Die altberühmte Posse „Maistre Pierre Patelin", gedichtet vor 1470, ist das Meisterwerk ihrer Gattung, bis 1600 fünfundzwanzigmal gedruckt.

mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deswegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der erste von seiner Art ist. „Die kokette Mutter" ist auch sein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bei dem zweiten, „Die veruneinigten Verliebten", können bewenden lassen.

„Der Advokat Patelin" ist eigentlich ein altes Possenspiel aus dem funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außerordentlichen Beifall fand. Es verdiente ihn auch, wegen der ungemeinen Lustigkeit und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringet und nicht auf bloßen Einfällen beruhet. Brueys[1] gab ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführet wird. Herr Ekhof spielt den Patelin ganz vortrefflich.

Den funfzehnten Abend (Dienstags, den 12ten Mai) ward Lessings „Freigeist"[2] vorgestellt.

Man kennet ihn hier unter dem Titel des „Beschämten Freigeistes", weil man ihn von dem Trauerspiele des Herrn von Brawe[3], das ebendiese Aufschrift führet, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert[4]. Adrast ist auch nicht einzig und allein der Freigeist, sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter teil. Die eitle unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrtum gleichgültige Lisidor, der spitzbübische Johann sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stücks erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt; und besonders spielt Herr Böck[5] den Theophan mit alle dem freundlichen Anstande, den

[1] David Augustin de Brueys (1640—1723) lieferte 1700 die Prosabearbeitung des „Advokat Patelin"; er vermehrte sie durch eine doppelte Liebeshandlung. — [2] Erschienen 1749. — [3] Joachim Wilhelm Freiherr von Brawe (1738—58), hochbegabter, allzufrüh verstorbener Dramatiker; sein „Freigeist" erschien 1758. — [4] Adrast wird von seinem Mißtrauen gegen alle Orthodoxen durch den edlen Geistlichen Theophan bekehrt. — [5] Johann Michael Böck (1743—93), später in Mannheim der erste Karl Moor.

dieser Charakter erfordert, um dem endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennet, und auf dem die ganze Katastrophe beruhet, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel des Herrn Pfeffels[1]: „Der Schatz“.

Dieser Dichter hat sich außer diesem kleinen Stücke noch durch ein anders, „Der Eremit“, nicht unrühmlich bekannt gemacht. In den „Schatz“ hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar[2], wodurch die ohnedem schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studiertes Ansehen bekommen und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem „Eremiten“, welches ein kleines Trauerspiel sein soll, das man, anstatt der allzu lustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen als zum Gähnen übergehen.

Funfzehntes Stück.

Den 19ten Junius 1767.

Den sechszehnten Abend (Mittewochs, den 13ten Mai) ward die „Zaïre“ des Herrn von Voltaire[3] aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte“, sagt der Herr von Voltaire[4], „wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben

---

[1] Gottlieb Konrad Pfeffel (1736—1809), der bekannte Fabeldichter, schrieb in seiner Jugend das Trauerspiel „Der Einsiedler“ (von Lessing wohl in Erinnerung an seine eigene Verserzählung als „Der Eremit“ angeführt) und das Schäferspiel „Der Schatz“ (Frankfurt 1761). — [2] Gesucht; Verdeutschung des Fremdwortes „preziös“. — [3] Erschienen 1732, übersetzt von Gottscheds Anhänger Johann Joachim Schwabe und gedruckt in der „Deutschen Schaubühne“, Bd. 2 (Leipzig 1741). — [4] In dem „Avertissement“ vor der „Zaïre“ („Œuvres“, Bd. 2, S. 2; Kehl 1785).

müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft anstatt des ‚Polyeukts'[1] vorgestellet worden."

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger, feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin[2] verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks durch nichts als ihre schönen Augen erhöhet; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilet, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben[3]; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennet und es an sich selbst rächet: wenn diese schmeichelnde Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die „Zaïre" diktiert, sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist „Romeo und Juliet" vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile[4], die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire verstehet, wenn ich so sagen darf, den Kanzeleistil der Liebe vortrefflich, das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter

[1] Von Corneille; vgl. S. 342 dieses Bandes, Z. 29 ff. — [2] Wohl im Sinne von „maitresse", Geliebte. — [3] Zaïre liebt den Sultan Orosman, ist aber Christin. — [4] Siege.

verantworten kann. Aber der beste Kanzelliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ohngefähr ebendas sagen. Der eifersüchtige Orosman[1] spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman gewesen. Cibber[2] sagt*, Voltaire habe sich des Brandes bemächtiget, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft als leuchtet und wärmet. Wir hören in dem Orosman einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche Tat eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheinet. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare[4]. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich

---

* From english plays, Zara's french author fir'd
Confess'd his muse, beyond herself, inspir'd;
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile[3].

---

[1] Sultan Orosman tötet Zaïre aus Eifersucht, als sie sich zu einem Stelldichein mit Nerestan begibt, der in Wahrheit ihr Bruder ist. — [2] Der Schauspieler und Dichter Colley Cibber (1671—1757) in dem Prolog zu seiner Übersetzung der „Zaïre". — [3] „Der Dichter der ‚Zaïre' bekannte, daß seine Muse von englischem Feuer über sich selbst hinaus begeistert worden wäre [in der Widmung des Stückes an den Engländer Falkener]. An der Wut des gepeinigten Othello erhob er seinen Stil und bemächtigte sich des Brandes, der diesen tragischen Scheiterhaufen in Glut setzt." — [4] Von Wieland (Zürich 1762—66, 8 Bde.), die erste Shakespeare-Übersetzung in deutscher Sprache.

schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu verteidigen, die sie darin bemerkt haben, sondern weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer als Herr Wieland würde in der Eil' noch öftrer verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.

Doch wieder zur „Zaïre". Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733[1] auf die Pariser Bühne; und drei Jahr darauf ward sie ins Englische übersetzt und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane gespielt. Der Übersetzer war Aaron Hill[2], selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Falkener davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgibt. Wehe dem, der Voltairens Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste lieset, in welchem er einen Teil derselben geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison[3]* unterworfen;

* „Le plus sage de vos écrivains"[4], setzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt „weise"; aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison dafür erkennen? Ich besinne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen

[1] Richtig 1732. — [2] Aaron Hill (1685—1749), Theaterdirektor und Dichter. Seine Übersetzung der „Zaïre" wird von Nicolai in dem Aufsatz „Geschichte der englischen Schaubühne" in Lessings „Theatralischer Bibliothek" sehr günstig beurteilt. — [3] Joseph Addison (1672—1719), Dichter und Journalist. — [4] „Der vernünftigste eurer Schriftsteller."

denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Akt mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren als das übrige des Stücks; und notwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen und Kleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Übersetzer der ‚Zaïre' ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer vom Shakespeare an und vielleicht auch von noch länger her die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, daß sie notwendig Vergleichungen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem, daß Hill in seiner Übersetzung der „Zaïre" von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beinahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Übersetzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehen haben als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es so sein. Denn so gewiß sie in reimfreien Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Akt mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereimten

Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: Addison, derjenige von euern Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kömmt.

Zeilen, mit welchen Shakespeare und Jonson[1] und Dryden[2] und Lee[3] und Otway[4] und Rowe[5] und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also besonders? Hätte er aber auch wirklich das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leihet, so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire sein läßt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England ebensoviel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht tun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene noch nach der Übersetzung der „Zaïre" gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen[6]; als Zeichen nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüssel[7] gibt.

Sechzehntes Stück.

Den 23sten Junius 1767.

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äußerst wild und übertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrien und gebärdeten sie sich als Besessene; und das übrige tönten sie in einer steifen, strotzenden Feierlichkeit daher, die in jeder Silbe den Komödianten verriet. Als er daher seine Übersetzung der „Zaïre" aufführen zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zaïre einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie gespielt hatte. Er urteilte so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefühl und Stimme und Figur und Anstand; sie hat den falschen Ton des

[1] Ben Jonson (1574—1637), der beste Dramatiker unter Shakespeares Zeitgenossen. — [2] Vgl. S. 116 dieses Bandes, Anm. 2. — [3] Nathanael Lee, 1657 bis 1692. — [4] Thomas Otway (1652—85), Dichter eines „Don Carlos" und des oft übersetzten „Geretteten Venedig" (deutsch zuletzt von Hugo von Hofmannsthal 1905). — [5] Nicolas Rowe, 1673—1718. — [6] Früher war keine Aufführung eines Schauspiels ohne Zwischenaktmusik. — [7] Wohl durch Aufklopfen.

Theaters noch nicht angenommen; sie braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein paar Stunden überreden kann, das wirklich zu sein, was sie vorstellet, so darf[1] sie nur reden, wie ihr der Mund gewachsen, und alles wird gut gehen. Es ging auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hillen behaupteten, daß nur eine sehr geübte, sehr erfahrene Person einer solchen Rolle Genüge leisten könne, wurden beschämt. Diese junge Aktrice war die Frau des Komödianten Colley Cibber, und der erste Versuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meisterstück. Es ist merkwürdig, daß auch die französische Schauspielerin, welche die Zaïre zuerst spielte, eine Anfängerin war. Die junge, reizende Mademoiselle Gaussin ward auf einmal dadurch berühmt, und selbst Voltaire ward so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich betauerte[2].

Die Rolle des Orosman hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er spielte aus Liebhaberei und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgendein anders ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten, die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles, was uns dabei befremden sollte", sagt der Herr von Voltaire[3], „ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung abhangen. Der französische Hof hat ehedem auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt; und man hat weiter nichts besonders dabei gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beiden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andere ebensoweit erhaben ist, als es Talente, welche vorzügliche Seelenkräfte erfodern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind?"

Ins Italienische hat der Graf Gozzi[4] die „Zaïre" übersetzt;

---

[1] Braucht. — [2] In der „Épitre à Mademoiselle Gaussin" vor der „Zaïre" Sie war eine der gefeiertsten Schauspielerinnen ihrer Zeit und gehörte der Bühne von 1731—64 an. — [3] In dem zweiten Briefe an Falkener. — [4] Graf Gasparo Gozzi (1713—86), der ältere Bruder Carlo Gozzis, des Dichters der „Turandot", ebenfalls bekannter Schriftsteller, Dramatiker und Theaterdirektor.

sehr genau und sehr zierlich; sie stehet in dem dritten Teile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen als in dieser? Mit der einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man schwerlich zufrieden sein. Nachdem sich Orosman erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Nerestan zu beruhigen. Aber was tut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt also dem Orosman noch eine Tirade in den Mund, voller Ausrufungen, voller Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen*.

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem welschen entfernet! Dem Welschen ist Vol-

---

* Questo mortale orror che per le vene
Tutte mi scorre, omai non è dolore,
Che basti ad appagarti, anima bella.
Feroce cor, cor dispietato e misero,
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete
Tinte del sangue di sì cara donna,
Voi — voi — dov' è quel ferro? Un' altra volta
In mezzo al petto — Oimè, dov' è quel ferro?
L'acuta punta — —
Tenebre e notte
Si fanno intorno — —
Perchè non posso — —
Non posso spargere
Il sangue tutto?
Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia,
Dove sei? — più non posso — oh Dio! non posso —
Vorrei — vederti — io manco, io manco, oh Dio[1]!

---

[1] „Dieser Todesschauer, der durch alle meine Adern fließt, ist jetzt kein Schmerz, der genügt, dich zu versöhnen, schöne Seele. Wildes Herz, grausames und elendes Herz, zahle die Strafe deines furchtbaren Verbrechens. Grausame Hände — o Gott — Hände, die ihr befleckt seid vom Blute eines so teuren Weibes — ihr — ihr — wo ist jener Dolch? Noch einmal, mitten in die Brust — ach, wo ist jener Dolch? — Die scharfe Spitze — Finsternis und Nacht wird es in mir — — Warum kann ich nicht — — kann ich nicht all mein Blut vergießen? Ja, ja, ich vergieße es ganz, meine Seele, wo bist du? — Ich kann nicht mehr — ach Gott! ich kann nicht — Ich wollte — dich sehen — ich vergehe, ich vergehe, ach Gott!“

taire zu kurz; uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Orosman gesagt „verehret und gerochen"[1]; kaum hat er sich den tödlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen[2]. Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehrern Stücken; aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Exekution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmütigen Sultans vernehmen, recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch teilen; aber wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses Warum weiß ich kein Darum. Sollten wohl die Orosmansspieler daran schuld sein? Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geklatscht! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die „Zaïre" einen schärfern Kunstrichter gefunden als unter den Holländern. Friedrich Duim[3], vielleicht ein Anverwandter des berühmten Akteurs dieses Namens[4] auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel daran auszusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andere*, in der die Bekehrung der Zaïre das Hauptwerk ist, und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe sieget und die christliche Zaïre mit aller der Pracht in ihr Vaterland schicket, die

* „Zaire, bekeerde Turkinne. Treurspel." Amsterdam 1745.

[1] Die letzten Worte Orosmans in der Übersetzung Schwabes. — [2] Es folgen in der Übersetzung nur noch drei von Nerestan gesprochene Verse, die bei der Aufführung offenbar fortfielen. — [3] Frederik Duim (sprich Deum; geb. 1674, gest. nach 1751), Kritiker und Dramatiker. — [4] Isaak Duim, 1696—1782.

ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan[1] stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessiere uns und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Ulysses müssen sie nicht selber spannen wollen[2]. Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück, von der mißlungenen Verbesserung auf den Ungrund der Kritik, geschlossen wissen möchte. Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivierten Auftreten und Abgehen der Personen sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Szene im dritten Akte nicht entgangen. „Orosman", sagt er, „kömmt, Zaïren in die Moschee abzuholen; Zaïre weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosman bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimet sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zaïren, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?" — Guter Duim! wenn sich Zaïre deutlicher erkläret hätte: wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Bilze gegangen[3]? — Ganz recht! auch die zweite Szene des vierten Akts ist ebenso abgeschmackt: Orosman kömmt wieder zu Zaïren; Zaïre geht abermals ohne die geringste nähere Erklärung ab, und Orosman, der gute Schlucker (dien goeden hals), tröstet sich desfalls in einer Monologe[4]. Aber, wie gesagt, die Verwickelung oder Ungewißheit mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

---

[1] Vater der Zaïre. — [2] Anspielung auf die vergeblichen Versuche der Freier der Penelope („Odyssee", 21. Gesang), den Bogen des Ulysses zu spannen, bis er selbst es vollbringt. — [3] Ruiniert werden. — [4] Lessing gebraucht Monolog (sogar „Monologue") weiblich, entgegen dem französischen männlichen Geschlecht des Wortes.

Die letzterwähnte Szene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Orosman hat, seine feinste Kunst in alle dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein ebenso feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemütsbewegung in die andere übergehen und diesen Übergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgerissen wird. Erst zeiget sich Orosman in aller seiner Großmut, willig und geneigt, Zaïren zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen sein sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimnis davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fodert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch da Zaïre auf ihrer Unschuld bestehet, wider die er so offenbar Beweise zu haben glaubet, bemeistert sich seiner nach und nach der äußerste Unwille. Und so geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung über. Alles, was Remond de Sainte-Albine in seinem „Schauspieler"*[1] hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Ekhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein.

Siebzehntes Stück.

Den 26sten Junius 1767.

Den siebzehnten Abend (Donnerstags, den 14ten Mai) ward der „Sidney" vom Gresset[2] aufgeführet.

Dieses Stück kam im Jahre 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider den Selbstmord konnte in Paris kein großes

* „Le Comédien", Partie II, Chap. X, p. 209.

[1] Aus dem „Comédien" (Paris 1747) hatte Lessing schon in der „Theatralischen Bibliothek" (1754) einen Auszug gegeben. Für die Kunst, Übergänge abzustufen, benutzt Sainte-Albine im 10. Kapitel des zweiten Teils eine Analyse der hier angeführten sechsten Szene des vierten Akts der „Zaïre" als Beispiel. — [2] Jean Baptiste Louis de Gresset (1709—77). Der Inhalt des „Sidney" ist die Heilung des Titelhelden von seiner Schwermut, die ihn den Entschluß des

Glück machen. Die Franzosen sagten, es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophiert, ehe er die Tat begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Reue könnte schimpflicher Kleinmut scheinen; ja, sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

Doch so wie das Stück ist, scheinet es für uns Deutsche recht gut zu sein. Wir mögen eine Raserei gern mit ein wenig Philosophie bemänteln und finden es unserer Ehre eben nicht nachteilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält und das Geständnis, falsch philosophiert zu haben, uns abgewinnet. Wir werden daher dem Dumont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etikette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidiget. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist als der gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton[1]! — und du, dessen glücklicher Eifer usw." Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse[2] aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so[3] Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu tun, was der Dichter hätte tun sollen. Wenn ich schon wider seine Vorschrift nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden und wieder auf ihn

Selbstmords fassen läßt, weil er früher seine Geliebte verraten hat. Er nimmt Gift und glaubt, als er die Geliebte wiedersieht und sie einander die Fortdauer ihrer Liebe bekennen, dem Tode verfallen zu sein. Aber der treue Kammerdiener Dumont hat das Gift mit einer unschädlichen Mischung vertauscht, und so kommt es zu einem glücklichen Schluß. — [1] Der Freund Gressets. — [2] Höflichkeit, hier Rangordnung. — [3] Vgl. S. 356 dieses Bandes, Anm. 1.

zurückkommen. Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen als Lebensart!

Herr Ekhof spielt den Sidney so vortrefflich — Es ist ohnstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemütsverfassung des Sidney bestehet, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt! Welcher fortreißende Ton der Überzeugung!

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem Aufzuge nach dem Französischen des l'Affichard[1] unter dem Titel: „Ist er von Familie?" Man errät gleich, daß ein Narr oder eine Närrin darin vorkommen muß, der es hauptsächlich um den alten Adel zu tun ist. Ein junger, wohlerzogener Mensch, aber von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt sich um die Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter hängt von der Aufklärung dieses Punkts ab. Der junge Mensch hielt sich nur für den Pflegesohn eines gewissen bürgerlichen Lisanders, aber es findet sich, daß Lisander sein wahrer Vater ist. Nun wäre weiter an die Heirat nicht zu denken, wenn nicht Lisander selbst sich nur durch Unfälle zu dem bürgerlichen Stande herablassen müssen. In der Tat ist er von ebenso guter Geburt als der Marquis; er ist des Marquis Sohn, den jugendliche Ausschweifungen aus dem väterlichen Hause vertrieben. Nun will er seinen Sohn brauchen, um sich mit seinem Vater auszusöhnen. Die Aussöhnung gelingt und macht das Stück gegen das Ende sehr rührend. Da also der Hauptton desselben rührender als komisch ist: sollte uns nicht auch der Titel mehr jenes als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit; aber dasmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen noch zu erschöpfen; aber er sollte doch auch nicht

[1] Thomas l'Affichard (1698—1753). Das Lustspiel heißt im Original „La famille" und war unter diesem Titel im 4. Bande der Schönemannschen „Schaubühne" 1749 gedruckt.

irreführen. Und dieser tut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern als ein Titel? Die übrigen Abweichungen des deutschen Verfassers von dem Originale gereichen mehr zum Vorteile des Stücks und geben ihm das einheimische Ansehen, das fast allen von dem französischen Theater entlehnten Stücken mangelt.

Den achtzehnten Abend (Freitags, den 15ten Mai) ward „Das Gespenst mit der Trommel“[1] gespielt.

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie und nur eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennet!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischern Leisten. Wir spielen es nach seiner Umarbeitung, in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kalter und kraftloser geworden. Wenn ich mich indes nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche Übersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellet.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18ten Mai) ward „Der verheiratete Philosoph“ vom Destouches wiederholt.

Des Regnard[2] „Demokrit“[3] war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19ten Mai) gespielet wurde.

---

[1] Von Destouches (vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 4), französisch „Le tambour nocturne ou le mari devin“ nach dem englischen Lustspiel „The Drummer or the Haunted-House“ von Addison (vgl. S. 407 dieses Bandes, Anm. 3), übersetzt aus dem Französischen von der Gottschedin (vgl. S. 394 dieses Bandes, Anm. 7) im zweiten Band der „Deutschen Schaubühne“ (Leipzig 1741), mit Verwandlung der französischen Namen in deutsche. — [2] Vgl. S. 401 dieses Bandes, Anm. 8. — [3] Zuerst aufgeführt 1700.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten sein müssen und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Übliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit[1] in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anders Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus und setze bloß erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut als ein anderer gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bäre[2] waren; daß es zu der Zeit des Demokrits keinen König hatte usw. Aber er hat das alles itzt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk[3] des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen sein; der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrits, nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde sein würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wolle. Aber was übersieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler[4] setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner, witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher

[1] Der Philosoph Demokrit aus Abdera (etwa 470—370 v. Chr.) war einer der ersten atomistischen Materialisten. Er lehrte die gleichmäßige, heitere Gemütsstimmung, die auf der Unerschütterlichkeit der Seele beruht. Daraus entstand später die Erfindung, er habe über jedes Erlebnis gelacht, und sein Beiname „der lachende Philosoph". — [2] Historisch unberechtigte und sehr seltene Form. — [3] Die Hauptaufgabe. — [4] Strabo ist der Diener Demokrits, Thaler ein Bauer; beide treten als Hofleute auf.

Schulfuchs, bald ein unverschämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis ist ungemein komisch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Mademoiselle Beauval und la Thorillière[1] diese Szenen zuerst spielten, hat sich von einem Akteur zum andern, von einer Aktrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die unanständigsten Grimassen; aber da sie durch die Überlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiliget sind, so kömmt es niemanden ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden sollte. Der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter ist der Charakter des Thalers; ein wahrer Bauer, schalkisch und geradezu; voller boshafter Schnurren; und der, von der poetischen Seite betrachtet, nichts weniger als episodisch, sondern zu Auflösung des Knoten ebenso schicklich als unentbehrlich ist*.

Achtzehntes Stück.

Den 30sten Junius 1767.

Den einundzwanzigsten Abend (Mittewochs, den 20sten Mai) wurde das Lustspiel des Marivaux[3]: „Die falschen Vertraulichkeiten"[4], aufgeführt.

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763 in einem Alter von zweiundsiebzig[5]. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Dritteile den Harlekin haben, weil er sie für die italienische Bühne[6] verfertigte. Unter diese gehören auch „Die falschen Vertraulichkeiten", die 1736 zuerst ohne besondern

* „Histoire du Théatre François", T. XIV, p. 164[2].

[1] Eine Schauspielerin und ein Schauspieler der Truppe Molières. — [2] Das Zitat deutet darauf hin, daß Lessings Kritik des „Demokrit" dem Sinne nach, und zum Teil wörtlich, aus dem großen Werke der Brüder Parfait (Amsterdam 1735 ff., 15 Bde.) entlehnt ist. — [3] Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763), einer der beliebtesten Lustspieldichter seiner Zeit, von Lessing für seine eigenen Stücke vielfach benutzt. — [4] Übersetzt von dem Schauspieler Johann Christian Krüger (Wien 1756). — [5] Richtig fast auf den Tag 75 Jahre. — [6] Vgl. S. 379 dieses Bandes, Anm. 6.

Beifall gespielet, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden und desto größern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannigfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nämliche schimmernde und öfters allzu gesuchte Witz; in allen die nämliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften; in allen die nämliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Plane sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallippides[1] seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin[2], sub auspiciis Sr. Magnifizenz des Herrn Prof. Gottscheds, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig[3] zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage: geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß anstatt scheckicht gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch „Die falschen Vertraulichkeiten" haben einen Harlekin, der in der deutschen Übersetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist tot, Gottsched ist auch tot[4]: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf", sagt man. Was tut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer

---

[1] Athenischer Schauspieler der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., der die Lächerlichkeiten seiner Zeitgenossen so genau darstellte, daß er den Beinamen „der Affe" erhielt. Plutarch erwähnt ihn wiederholt in den Biographien des Agesilaos und des Alcibiades, ebenso Cicero „Ad Atticum", XIII, 12. — [2] Die berühmte Schauspielerin Friederike Karoline Neuber (1697—1760). — [3] Den von Frankreich durch Gottsched eingeführten Regeln der Schauspielkunst entsprechend. — [4] Er war wenige Monate zuvor, am 12. Dezember 1766, gestorben.

wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt" — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen." Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im „Timon", morgen im „Falken"[1], übermorgen in den „Falschen Vertraulichkeiten" wie ein wahrer Hans in allen Gassen vorkömmt; sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im „Timon" ist nicht der im „Falken"; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit[2] etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten[3], sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik mit ebenso vieler Laune als Gründlichkeit verteidiget. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser[4] über das Groteske-Komische allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleins der Lobredner des Harlekin zu werden. Itzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund

[1] Zwei Lustspiele von Delisle, 1722 und 1725. — [2] Stehende Figur der jüngeren attischen und der römischen Komödie, der gefräßige Schmarotzer. — [3] Das als Nachspiel den griechischen Trilogien regelmäßig folgende Satyrdrama, als dessen einziges Beispiel uns der „Kyklops" des Euripides mit dem Chor der Satyrn erhalten ist. — [4] In Justus Mösers (1720—94) Schrift „Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen" (1761) führt Harlekin selbst als Sprecher alles seine Duldung Rechtfertigende an.

legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern[1].

Außer dem Harlekin kömmt in den „Falschen Vertraulichkeiten" noch ein anderer Bedienter vor, der die ganze Intrige führet. Beide wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merschy ein Paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann.

Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstags, den 21sten Mai) ward die „Zelmire" des Herrn Du Belloy[2] aufgeführet.

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein, der in der neuern französischen Literatur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der „Belagerung von Calais"[3]! Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Taten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählet, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die

[1] In Mösers Schrift sagt Harlekin: „Herr Lessing, ein Mann, der Einsicht genug besitzt, um dermaleinst mein Lobredner zu werden, würde mir vielleicht hier einwenden, daß die Übertreibung der Gestalten ein sicheres Mittel sei, seinen Endzweck zu verfehlen, indem die Zuschauer dadurch nur verführt würden zu glauben, daß sie weit über das ausschweifende Lächerliche der Torheit erhaben wären." Auf den im Text stehenden Widerspruch Lessings gegen diese Worte hin erklärte Möser in der zweiten Ausgabe von 1771, er habe geglaubt, in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" etwas gelesen zu haben, was ihn zu dieser Vermutung berechtigte, aber beim Nachschlagen gefunden, daß er sich geirrt habe. — [2] Pierre Laurent Buyrette de Belloy (1727—75), Schauspieler und Dramatiker. — [3] Das beste Werk De Belloys, erschienen 1765, behandelt eine historische Episode aus den Kämpfen der Franzosen und Engländer vom Jahre 1346, die neuerdings durch Rodins Skulpturen „Die Bürger von Calais" wieder allgemein bekannt geworden ist.

bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften die Frage, ob ein Barde oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre, sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will: die Stadt soll noch gebauet werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Teil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat[1]. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrte selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllet. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche, blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen[2], und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen (das wird doch wenigstens das Theater sein?), durch ihre bloße Teilnehmung aufhelfen möge — und sehe und höre um sich[3]. „Dem Himmel sei Dank", ruft nicht bloß der Wucherer Albinus[4], „daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu tun haben!"

— — — — Eu!
Rem poteris servare tuam[5]! — —

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung stehet. Aber

---

[1] Calais ernannte De Belloy zum Ehrenbürger und sandte ihm die Urkunde in einer goldenen Hülle mit der Inschrift: „Lauream tulit, civicam recipit." Sein Bild wurde im Rathaus unter denen der Wohltäter der Stadt aufgestellt. — [2] Ev. Matthäi, Kap. 20, V. 12. — [3] Hindeutung auf die mangelnde Unterstützung des Hamburger Nationaltheaters, dessen Zusammenbruch schon beim Erscheinen dieses Stückes der „Dramaturgie" in sicherer Aussicht stand. — [4] Bei Horaz, „Ars poetica", V. 328 ff., werden die Griechen den nüchternen Römern gegenübergestellt, und das im Rechnen geübte Söhnchen des Albinus dient als Beispiel der nur auf das Praktische gerichteten römischen Erziehung. — [5] „Gut! Du wirst das Deinige einmal beisammenhalten."

— — haec animos aerugo et cura peculi
Cum semel imbuerit[1] — —

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur „Zelmire"?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte, oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus[2] beiseite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont[3] geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewissestes Los sein!

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt „Titus", und „Zelmire" war sein zweites. „Titus" fand keinen Beifall und ward nur ein einziges Mal gespielt. Aber „Zelmire" fand desto größern; es ward vierzehnmal hintereinander aufgeführt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung[4].

Ein französischer Kunstrichter* nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären: „Uns wäre", sagt er, „ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berüchtigten Verbrechen ja so reich; und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so

* „Journal Encyclopédique." Juillet 1762.

[1] „Wenn einmal dieser Rost und die Sorge um den Geldbesitz sich in die Seele eingefressen hat" („wie kann man denn da", sagt Horaz, „auf Gedichte hoffen, die mit Zedernöl getränkt zu werden und in einem Kästchen von Zypressenholz aufgehoben zu werden verdienen?"). — [2] Berühmter Erklärer des römischen Rechts (1314—57), als typischer Vertreter der Rechtswissenschaft auch in Corneilles „Menteur" und bei Boileau („Satires" I, 114) angeführt. — [3] Elie de Beaumont (1710—86), Pariser Advokat, damals überall genannt, weil er 1765 die Familie des um seines Glaubens willen unschuldig hingerichteten Jean Calas verteidigt hatte. — [4] Laut der Vorrede nach der Oper „Hypsipyle" des Metastasio.

den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Itztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß ‚Zaïre‘, ‚Alzire‘, ‚Mahomet‘[1] doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexiko haben sich notwendig die glücklichen und erhabenen Kontraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion äußern müssen[2]. Und was den ‚Mahomet‘ anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus[3], in Handlung gezeigt; das schönste philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden."

Neunzehntes Stück.

Den 3ten Julius 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an und geht zu so allgemein verbindenden[4] Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses „Uns" sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen

[1] Sämtlich Trauerspiele Voltaires. — [2] Anspielung auf den Inhalt der „Alzire", die in Peru zur Zeit der Eroberung durch die Spanier spielt. — [3] Der französische Titel lautet „Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète". — [4] Mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit aufgestellten.

Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfodert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden[1], wieweit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel[2] ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätiget wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft[3] noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nämlichen französischen Kunstrichters gegen die „Zelmire“ des Du Belloy ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannigfaltiger wunderbarer

[1] „Poëtik“, Kap. 9. — [2] Dramatische Handlung. — [3] Kenntnis.

Zufälle sei, die, in den engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion[1] unfähig würden. Eine seltsam ausgesparte[2] Situation über die andere! ein Theaterstreich[3] über den andern! Was geschieht nicht alles! Was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorbereitet genug sein. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr befremden als überraschen. „Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhamnes entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemütsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise teil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen gibt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kömmt und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn wenn Polidor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht anstatt den Rücken zuwendete, so würde sie ihn erkennen, und die folgende Szene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Szene fiele weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher gewesen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugerufen oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Akte sich nunmehr auf die Art, wie Polidor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehret, gründen müssen. Mit dem Billett des Azor hat es die nämliche Bewandtnis: brachte es der Soldat im zweiten Akte gleich mit, so wie er es hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvet, und das Stück hatte ein Ende."

---

[1] Erweckung der Illusion. — [2] Von der Malerei hergenommener Ausdruck für „effektvoll". — [3] Überraschender, innerlich nicht begründeter und nicht vorbereiteter Effekt.

Die Übersetzung der „Zelmire" ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Übersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Konstruktion so verworfen[1], daß der Schauspieler allen seinen Adel nötig hat, jenen[2] aufzuhelfen, und allen seinen Verstand brauchet, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso wäßrig korrekte, ebenso grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Übersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen kadensierten[3] Wortfügung, uns an Besoffene[4] denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserm prosaischen Übersetzer recht viele Nach-

[1] Verwirrt. — [2] Dem Ausdruck (schwacher Dativ). — [3] Taktmäßig gegliederten. — [4] Solche derben Worte hatten zu Lessings Zeit noch nicht den unfeinen Klang wie jetzt.

folger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte[1] gar nicht bin, daß das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es bloß darauf an, unter zwei Übeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag Die französischen Verse haben nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

Die Rolle des Antenors hat Herr Borchers[2] ungemein wohl gespielt; mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Bösewichte von großem Verstande so natürlich zu sein scheinen. Kein mißlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwarteste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtnis, die fertigste Stimme, die freieste, nachlässigste Aktion unumgänglich nötig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurteil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen ebenso gern übet als in jungen. Dieses zeiget von seiner Liebe zur Kunst; und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten, liebenswürdigen Rollen begaffen

---

[1] Antoine Houdar de la Motte (1672—1731; vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 390 ff.) sprach sich in der Vorrede seiner Dramen gegen den Vers in Tragödien aus, weil er angeblich den Ausdruck des Gedankens schädigte. — [2] David Borchers (1744—96), ebenso begabter wie lieberlicher Schauspieler.

und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

Zwanzigstes Stück.

Den 7ten Julius 1767.

Den dreiundzwanzigsten Abend (Freitags, den 22sten Mai) ward „Cénie" aufgeführet.

Dieses vortreffliche Stück der Graffigny[1] mußte der Gottschedin zum Übersetzen in die Hände fallen[2]. Nach dem Bekenntnisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Übersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe", läßt sich leicht vermuten, daß sie, diese mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige lustige Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat[3]. Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. E. Dorimond hat dem Méricourt eine ansehnliche Verbindung nebst dem vierten Teile seines Vermögens zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Méricourt geht; er verweigert sich dem großmütigen Anerbieten und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das?" sagt er. „Warum wollen Sie sich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet." „J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux", läßt die

---

[1] Françoise de Graffigny geborene d'Apponcourt (1694—1758) schrieb als ihr erstes Drama 1751 die „Cénie". Über die Autorschaft vgl. Stück 53 (Bd. 5 dieser Ausgabe, S. 142, Z. 11 ff.). — [2] Leipzig 1753. Vgl. Lessings lobende Rezension Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 72, Z. 17 ff., die in stärkstem Gegensatze zu dem hier gefällten, ungerechten Urteil steht. — [3] Vgl. S. 395 dieses Bandes, Z. 1 ff.

Graffigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen.“ Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner Güte spricht, wenn er davon sprechen muß! Seines Glückes genießen, andere glücklich machen: beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern, ein Teil des andern; das eine ist ihm ganz das andere: und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennet, so weiß auch sein Mund keinen darunter zu machen; er spricht, als ob er das nämliche zweimal spräche, als ob beide Sätze wahre tautologische Sätze, vollkommen identische Sätze wären; ohne das geringste Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte übersetzt hat? „Alsdenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben.“ Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übergetragen, aber der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses Alsdenn mit seinem Schwanze von Wenn; dieses Erst; dieses Recht; dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Überlegung geben und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln.

Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Gesinnung ist in ihren gesunden Menschenverstand paraphrasiert, jeder affektvolle Ausdruck in die toten Bestandteile seiner Bedeutung aufgelöset worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Zeremoniells; verabredete Ehrenbenennungen kontrastieren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Cénie ihre Mutter erkennet, ruft sie: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!“ Der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Zitronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze, der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem

„Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade wert!" ihm in die Arme. „Mon pere!" auf deutsch: „Gnädiger Herr Vater!" Was für ein respektuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es ebenso gern gar nicht wiedergefunden, als mit dieser Anrede.

Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Wertes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cénie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltner Fehler; ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt, einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerzieret. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte[1].

Herr Ekhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmut und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge wird gerade in so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wann er zum Schlusse des Stücks vom Méricourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!" wer hat den Mann gelehrt, mit ein Paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Méricourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quot membra viro[2]! — —

Den vierundzwanzigsten Abend (Montags, den 25sten Mai) ward die „Amalia" des Herrn Weiß[3] aufgeführet.

---

[1] Über die Folgen dieses leisen Tadels vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 325 dieses Bandes, Z. 20 ff. — [2] „Der Mann hat so viele Zungen wie Gliedmaßen." Aus einem Gedicht der lateinischen Anthologie „De pantomimo". — [3] Christian Felix Weiße (Lessing schreibt stets „Weiß"; 1726—1804), auf den verschiedensten Gebieten erfolgreicher, aber ganz schwächlicher Leipziger Dichter, mit Lessing seit der gemeinsamen dramatischen Schriftstellerei der Studentenzeit eng verbunden.

„Amalia“ wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern, gedankenreichern Dialog als seine übrige komische Stücke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Böck[1] den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmut und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehen. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanenhaftes[2] Ansehen, dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Szenen veranlassen sollten. Von dieser Art ist die fünfte des letzten Akts, in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn krokierte[3] Pinselstriche zu lindern und mit dem übrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben[4], wohl raten möchte. Ich weiß nicht, was in der Welt geschieht; ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal in diesem zudringlichen Tone spricht. Ich will nicht untersuchen, wieweit es mit der weiblichen Bescheidenheit[5] bestehen könne, gewisse Dinge, obschon unter der Verkleidung, so zu brüskieren. Ich will die Vermutung ungeäußert lassen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art sei, eine Madame Freemann ins Enge zu treiben; daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können; daß man über einen schnellen Strom nicht in gerader Linie schwimmen zu wollen verlangen müsse; daß — Wie gesagt, ich will diese Vermutungen ungeäußert lassen; denn es könnte leicht bei einem solchen Handel mehr als eine rechte Art geben. Nachdem[6] nämlich die Gegenstände sind; obschon alsdenn noch gar nicht ausgemacht ist, daß diejenige Frau, bei der die eine Art fehlgeschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand[7] halten werde. Ich will bloß bekennen, daß ich für mein Teil nicht Herz genug gehabt hätte, eine der-

---

[1] Schülerin Ekhofs, besonders in Hosenrollen beliebt, wie hier, wo sie das ganze Stück hindurch als Mann zu erscheinen hat. — [2] Bei der damaligen Geringschätzung der Romane (noch Schiller nennt den Romanschreiber den Halbbruder des Dichters) bedeutet das Wort eine Herabsetzung des künstlerischen Wertes. — [3] Skizzierte. — [4] Malerausdruck, Ineinanderarbeiten der Farben. — [5] Zurückhaltung. — [6] Je nachdem. — [7] Stand.

gleichen Szene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, ebensosehr gefürchtet haben als vor der andern, allzu viele zu verraten. Ja, wenn ich mir auch einer mehr als Crébillonschen[1] Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehlen: so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley oder Amalia wußte ja, daß Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sei. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspenstig zu machen und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeigungen zu tun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu teilen bereit sei? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber doch unsträflicher geworden sein; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von seiten der Amalia dabei abgesehen haben; anstatt daß man itzt nicht wohl erraten kann, was sie nun weiter tun können, wenn sie unglücklicherweise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der „Amalia" folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix[2], „Der Finanzpachter"[3]. Es besteht ungefähr aus ein Dutzend Szenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer sein, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat

---

[1] Der jüngere Crébillon (1707—77) machte sich durch Romane voll verhüllter und unverhüllter Schlüpfrigkeiten sehr bekannt. — [2] Germain François Poulain de Saintfoix (1703—76). Die deutsche Übersetzung des dritten und vierten Bandes seiner „Theatralischen Werke" (Leipzig 1750—68), in denen der „Finanzpächter" enthalten ist, wird von Meusel Christian August Wichmann zugeschrieben. — [3] Steuerpächter (franz. Financier). Nach dem französischen Steuersystem vor der Revolution wurden die Erträge der Steuern verpachtet und ihre Einziehung diesen „financiers" überlassen.

ein Dichter ein kleineres, niedlicheres Ganze zu machen gewußt als er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 26sten Mai) ward die „Zelmire" des Du Belloy wiederholt.

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10ten Julius 1767.

Den sechsundzwanzigsten Abend (Freitags, den 29sten Mai) ward „Die Mütterschule" des Nivelle de la Chaussée[1] aufgeführet.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre parteiische Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn die verdiente Kränkung erhält. Marivaux[2] hat auch ein Stück unter diesem Titel. Aber bei ihm ist es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes, gehorsames Kind an ihr zu haben, in aller Einfalt erziehet, ohne alle Welt und Erfahrung läßt; und wie geht es damit? Wie man leicht erraten kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz; sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennet; sie verliebt sich in den ersten, in den besten, ohne Mamma darum zu fragen, und Mamma mag dem Himmel danken, daß es noch so gut abläuft. In jener Schule gibt es eine Menge ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr sein, beide an einem Abende hintereinander besuchen zu können. Sie haben hierzu auch alle äußerliche Schicklichkeit; das erste Stück ist von fünf Akten, das andere von einem.

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags, den 1sten Junius) ward die „Nanine" des Herrn von Voltaire gespielt[3].

„Nanine"? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das für ein Titel? Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nicht weniger, als

---

[1] Pierre Claude Nivelle de la Chaussée (1692—1754), Begründer des rührenden Lustspiels; vgl. S. 370 dieses Bandes, Anm. 3. — [2] Vgl. S. 419 dieses Bandes, Anm. 3. Marivaux' „Mütterschule" hatte Ekhof 1753 übersetzt. — [3] Der Titel lautet „Nanine ou le préjugé vaincu". — Die Übersetzung (in Versen) von dem Gottschedianer Straube erschien in Leipzig 1750.

man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrige verrieten. Hierunter gehöret des Plautus „Miles gloriosus"[1]. Wie kömmt es, daß man noch nicht angemerket, daß dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück bloß „Gloriosus"; so wie er ein anderes „Truculentus"[2] überschrieb. Miles muß der Zusatz eines Grammatikers[3] sein. Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloß auf seinen Stand und seine kriegerische Taten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso großsprecherisch; er rühmt sich nicht allein, der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero*[4] verführt; aber hier hätte ihm Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt[5]:

ALAZON Graece huic nomen est Comoediae
Id nos latine GLORIOSUM dicimus —[6]

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, daß eben das Stück des Plautus gemeinet sei. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehrern Stücken vor[7]. Cicero kann ebensowohl auf den Thraso des Terenz gezielet haben. — Doch dieses beiläufig. Ich erinnere mich, meine

---

* De Officiis Lib. I. Cap. 38.

---

[1] „Ruhmrediger Soldat." — [2] „Der Grobian." — [3] In der antiken Bedeutung „Gelehrter". — [4] „Deforme etiam est, de se ipsum praedicare, falsa praesertim, et cum irrisione audientium imitari militem gloriosum" („Es ist auch häßlich, sich selbst zu rühmen, zumal unberechtigt, und zum Spott der Zuhörer den ruhmredigen Soldaten nachzuahmen"). — [5] Im „Miles Gloriosus", 2. Akt, 1. Szene, V. 8 f. — [6] „‚Alazon' [‚der Prahler'] heißt dies Lustspiel griechisch, wir nennen es lateinisch ‚Gloriosus'." — [7] Auch bei Menander, und bei Terenz der sogleich erwähnte Thraso im „Eunuchus".

Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt schon einmal geäußert zu haben[1]. Es könnte sein, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht; und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem besonders die Franzosen nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst dagewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnet sein! Entlehnet? Das kömmt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigentumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache z. E. einen neuen „Misanthropen". Wann er auch keinen Zug von dem Molièreschen nimmt, so wird sein „Misanthrop" doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Molière den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er funfzig Jahr später lebet, und daß die Sprache für die unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüts nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel „Nanine" nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr: „Nanine, oder das besiegte Vorurteil". Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Namen ist die Verwechselung schwerer als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheinet der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein. In der nämlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte „Das besiegte Vorurteil" und auf dem andern „Der Mann ohne Vorurteil". Doch beides ist nicht weit auseinander. Es ist von dem Vorurteile, daß zu einer vernünftigen Ehe die

---

[1] Stück 9 (S. 380 dieses Bandes, Z. 8 ff.) und Stück 17 (S. 416 dieses Bandes, Z. 31 ff.), später noch Stück 29 (Bd. 5 dieser Ausgabe, S. 26, Z. 3 ff.).

Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela[1]. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die „Pamela" des Boissy und des De la Chaussée[2] sind auch ziemlich kahle Stücke; und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas weit Besseres zu machen.

„Nanine" gehört unter die rührenden Lustspiele[3]. Es hat aber auch sehr viel lächerliche Szenen, und nur insofern, als die lächerlichen Szenen mit den rührenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Übergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist gewöhnlicher"[4], sagt er, „als daß in dem nämlichen Hause der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzet, der Sohn sich über beide aufhält und jeder Anverwandte bei der nämlichen Szene etwas anders empfindet? Man verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst bewegt; und nicht selten hat ebendieselbe Person in ebenderselben Viertelstunde über ebendieselbe Sache gelacht und geweinet. Eine sehr ehrwürdige

[1] In Samuel Richardsons Roman „Pamela" (1740) erringt die Titelheldin durch ihre Tugend, die allen Versuchungen widersteht, die Hand eines vornehmen Mannes. In Voltaires „Nanine" will eine adelsstolze Dame ein bürgerliches Mädchen zwingen, ins Kloster zu gehen, weil es von einem Grafen geliebt wird und dessen Neigung erwidert. Durch unbegründete Eifersucht des Grafen wird das Glück beider nur kurze Zeit gefährdet. Die Ähnlichkeiten sind, wie man sieht, nicht groß genug, um Lessings Behauptung zu rechtfertigen. — [2] Louis de Boissys (1694—1758) „Paméla en France ou la vertu mieux éprouvée" (1743) erscheint als Parodie, Nivelle de la Chaussées (vgl. S. 370 dieses Bandes, Anm. 3) „Paméla" (1762) als Verwässerung von Richardsons Roman. — [3] Vgl. 8. Stück (S. 370 dieses Bandes, Z. 15 ff.). — [4] Aus Voltaires Vorrede zu dem Lustspiel „L'enfant prodigue".

Matrone saß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in Tränen zerfließen, sie rang die Hände und rief: ,O Gott! laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen!' Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheiratet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie bei dem Ärmel und fragte: ,Madame, auch die Schwiegersöhne?' Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt."

„Homer", sagt er an einem andern Orte[1], „läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulkans lachen. Hektor lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromacha die heißesten Tränen vergießt. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses ein Einfall, eine ungefähre Posse trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyer[2] einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: ,Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen; nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen!' Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Munde; man lachte und metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias[3] zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen."

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine ebenso fehlerhafte als langweilige Gattung erkläret? Viel-

---

[1] In der Vorrede zu „Nanine". — [2] Schlacht am Speierbach, 15. November 1701, Sieg der Franzosen über die Deutschen. — [3] Alkmene und Sosias sind Gestalten aus dem „Amphitryon" des Plautus und Molières.

leicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine „Cénie", noch kein „Hausvater" vorhanden[1]; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14ten Julius 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 2ten Junius) ward der „Advokat Patelin" wiederholt und mit der „Kranken Frau"[2] des Herrn Gellert beschlossen.

Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Torheiten sind bemerkbarer als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzu flache Manier gewöhnet. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vorteilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer e i n e Seite, an der wir uns bald satt gesehen, und deren allzu schneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihren vier Pfählen herumträumen.

---

[1] „Nanine" stammt aus dem Jahre 1749, „Cénie" (vgl. Stück 20, S. 430 dieses Bandes, Z. 5 ff.) erschien 1751, „Der Hausvater" (vgl. Stück 84, Bd. 5 dieser Ausgabe, S. 293, Z. 16 ff.) 1753. — [2] Das Nachspiel „Die kranke Frau" (1748) behandelt den Stoff der ebenso benannten Erzählung Gellerts.

Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Torheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

„Ich weiß gar nicht", sagte eine von meinen Bekanntinnen, „was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan[1]! Herr Stephan ist ein reicher Mann, und ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Adrienne[2] so viel Umstände machen!" Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank; aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Adrienne! Kann sie nicht hinschicken und ausnehmen[3] lassen und machen lassen? Der Mann wird ja wohl bezahlen; und er muß ja wohl.

„Ganz gewiß!" sagte eine andere. „Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Adrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Adrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Aktrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Robe-ronde, Benedictine, Respectueuse[4] — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — dafür sagen! Mich in einer Adrienne zu denken; das allein könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzet, so muß es auch die neueste Tracht sein. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?"

„Und ich", sagte eine dritte (es war die gelehrteste), „finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden[5]. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delikatesse gezwungen hat. Die Einheit der

[1] Die Hauptpersonen in Gellerts „Kranker Frau". — [2] Richtig: Andrienne, eine Damentracht des 18. Jahrhunderts, so benannt nach der Rolle (der „Andria" des Terenz in französischer Bearbeitung), in der eine Pariser Schauspielerin dies Kleidungsstück zum erstenmal trug. — [3] Beim Kaufmann Stoff entnehmen. — [4] Drei Kleidungsstücke der damals (1767) üblichen Mode. — [5] Um Frau Stephan gesund zu machen, wird die Andrienne ihrer Schwägerin geholt, und dieses Gewand zieht sie an.

Zeit! Das Kleid mußte fertig sein; die Stephan sollte es noch anziehen; und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja, er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt"[1] — Hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittewochs, den 3ten Junius) ward nach der „Mélanide" des De la Chaussée[2] „Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann" gespielet.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel in Danzig[3]. Es ist reich an drolligen Einfällen; nur schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provinzial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wievielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht; „Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann" sagen ziemlich das nämliche; außer daß das erste ohngefähr die Karikatur von dem andern ist.

Den dreißigsten Abend (Donnerstags, den 4ten Junius) ward „Der Graf von Essex" vom Thomas Corneille[4] aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfterer wiederholt als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre

---

[1] Über die hier scherzhaft erwähnten, angeblich von Aristoteles stammenden Einheiten handelt Lessing im 44. Stück und später ernsthaft. — [2] Vgl. S. 370 dieses Bandes, Anm. 3. — [3] Theodor Gottlieb von Hippel (1741—96) lebte nicht in Danzig, sondern in Königsberg. — [4] Der jüngere Bruder des großen Pierre Corneille lebte 1625—1709 und schrieb 1678 das Trauerspiel „Le Comte d'Essex".

vorher bereits Calprenède[1] die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß", schreibt Corneille[2], „daß der Graf von Essex[3] bei der Königin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählet hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurteilt und, nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25sten Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalles mit dem Ringe nicht bedienet, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe, so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenède ist, wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden; und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson[4], haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

[1] Gauthier de Costes, Seigneur de la Calprenède (1609—63), Verfasser umfangreicher Romane. Sein „Essex" stammt etwa aus dem Jahre 1640 (1632 nach der Angabe Voltaires). — [2] In dem Vorwort „Au lecteur" zum „Essex". — [3] Robert d'Evereux, Graf von Essex (1567—1601), Günstling der Königin Elisabeth und des englischen Volkes, bis er wegen Verletzung des Respekts von der Königin angeblich durch eine Ohrfeige aufs tiefste gekränkt wurde. Später gewann er die Gunst der Königin zum Teil zurück, aber er empörte sich gegen sie, als sie seine Einnahmen zu schmälern suchte, verbündete sich, um einen Aufstand zu erregen, mit den Iren und Schotten, wurde auf der Flucht nach dem Mißlingen seines Anschlags gefangen und hingerichtet. Elisabeth folgte ihm am 3. April 1603 im Tode nach. — [4] David Hume (1711—76) in seiner „History of England" (London 1763) und William Robertson (1721—93) in seiner „History

Wenn Robertson in seiner „Geschichte von Schottland" von der Schwermut redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: „Die gemeinste[1] Meinung damaliger Zeit und vielleicht die wahrscheinlichste war diese, daß dieses Übel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sei. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Tränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübnis noch mehr vergällte. Die Gräfin von Notthingham, die auf ihrem Todbette lag, wünschte die Königin zu sehen und ihr ein Geheimnis zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurteil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Jhro Majestät ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr nämlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm zur Zeit der Huld mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben bei einem etwanigen Unglücke als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnaden wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sei die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sei er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände geraten. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt (er war einer von den unversöhnlichsten Feinden des Essex), und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben noch dem Grafen zurückzusenden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimnis entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen als ihre eigene Ungerechtigkeit einsahe, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigensinnes gehabt, antwortete: ‚Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr!‘ Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung, und von dem

---

of Scotland" (London 1759; deutsch von Mittelstädt, Braunschweig 1762). Leopold von Ranke erklärt indessen in seiner „Englischen Geschichte" die an die Schenkung des Ringes geknüpfte Zusicherung für erfunden. — [1] Allgemeine.

Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verweigerte sich allen Arzeneien; sie kam in kein Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen; einen Finger im Munde, mit offenen, auf die Erde geschlagenen Augen; bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab."

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17ten Julius 1767.

Der Herr von Voltaire hat den „Essex" auf eine sonderbare Weise kritisiert[1]. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß „Essex" ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, teils sich nicht darin finden, teils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus sein will. Er schwang sich also auch bei dem „Essex" auf dieses sein Streitroß und tummelte es gewaltig herum[2]. Schade nur, daß alle die Taten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt; und zum Glücke für den Dichter war das damalige Publikum noch unwissender. „Itzt", sagt er, „kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; itzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemutzet werden."

Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahr alt war. „Es wäre also lächerlich", sagt er, „wenn man sich einbilden wollte, daß

---

[1] In dem Kommentar zu dem seiner Ausgabe der Werke von Pierre Corneille beigefügten Abdruck des „Essex". — [2] In dem „Précis de l'événement sur lequel est fondée la tragédie du Comte d'Essex".

die Liebe den geringsten Anteil an dieser Begebenheit könne gehabt haben." Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urteil über den Essex abgegeben war", sagt Hume, „fand sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmernis um das Leben ihres Lieblings stritten unaufhörlich in ihr; und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerrufte den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; itzt war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erkläret habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicherweise tat diese Äußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie solange für den unglücklichen Gefangnen genähret hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versahe sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestät mit allem Anscheine des Ernstes des Stils der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm

die Königin eine Venus, eine Diane, und ich weiß nicht was war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahr alt. Fünf Jahr darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtiget gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringet.

Ebensowenig hat er den Charakter des Essex verstellet[1] oder verfälschet. „Essex", sagt Voltaire, „war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas Merkwürdiges getan." Aber, wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Cadix, an der ihn Voltaire wenig oder gar kein Teil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Notthingham, unter dem er kommandiert hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, vom Cecil, vom Cobham, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gutheißen. „Es ist nicht erlaubt", sagt er, „eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten so unwürdig zu mißhandeln." Aber hier kömmt es ja gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Essex hielt; und Essex war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwande? wie wäre das möglich gewesen?" Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex von mütterlicher Seite

---

[1] Entstellt.

aus dem königlichen Hause abstammte, und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er es das erste sein, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Über eine hat sich Walpole*[1] schon lustig gemacht. Wenn nämlich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren, und daß man mit ebendem Rechte den Poeten Arouet[2] und den Kammerherrn[3] von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte. Ebenso unverzeihlich ist das Hysteronproteron[4], in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er tat zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn tun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Ebensowenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedienet hat?

* „Le Chateau d'Otrante", Préf. p. XIV.

[1] Horace Walpole (1717—97) hat in der hier zitierten Vorrede zu seiner romantischen Erzählung „The castle of Otranto" (1765) Voltaire verspottet. — [2] Voltaires eigentlicher Name. — [3] Des Königs von Preußen. — [4] Fehler in der Zeitfolge.

Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wieweit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne. In allem, was die Charaktere nicht betrifft, soweit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzutun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21sten Julius 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles getan, was ihm als Dichter zu tun obliegt. Sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuchen, ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel

ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen, heißt, ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, schikanieren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Schikane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter, und ohnstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst sein und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Schikane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historicus, in der Historie den Philosophen und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Kommentare über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte recht, zu seinem Kommentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in Eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahr alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter. Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras[1]; das kann sein. Aber warum habt Ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid Ihr so gelehrt? Warum vermengt Ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt Ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter sein werde als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Aktrice in ihren besten Jahren

[1] Die englische Geschichte des Franzosen Paul de Rapin de Thoyras (1661—1725), erschienen Haag 1724—25, noch Schillers Hauptquelle für die „Maria Stuart“.

auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht Eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben als seinen eignen Augen?" —

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras", könnte er sagen, „ist nur der Embryo von dem meinigen. Was sich jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich. Was jener unter glücklichern Umständen für die Königin vielleicht getan hätte, hat meiner getan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht; wollt Ihr meiner Königin nicht ebensoviel glauben als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der Tat weder so groß noch so unbiegsam: desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urteil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. „Essex" ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in Ansehung der Intrige als des Stils. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton[1] zu machen; ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als aus edelmütigem Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herabzulassen, auf das Schafott zu führen, das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in der Grund-

[1] Von Corneille erfundene Hofdame der Elisabeth.

sprache schwach; in der Übersetzung[1] ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse und hat hier und da glückliche Verse, die aber im Französischen glücklicher sind als im Deutschen. „Die Schauspieler", setzt der Herr von Voltaire hinzu, „besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem großen blauen Bande über die Schulter[2] darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt; das macht Eindruck. Übrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur aufgestutzet werden."

Er bestätiget dieses allgemeine Urteil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die ebenso richtig als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht bei einer wiederholten Vorstellung mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich teile die vorzüglichsten also hier mit, in der festen Überzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet, und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfesten zu beurteilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle, und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus[3] geschildert hat.

„Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernünftige, tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heiraten wollen. Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich.

„Mich dünket, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und tun, immer noch sehr schielend, verwirret und unbestimmet ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten ver-

[1] Von Peter Stüve in Hamburg (Wien 1748). — [2] Die Abzeichen des Hosenbandordens. — [3] Im „Britannicus".

ständlich und jede Gesinnung plan und natürlich sein; das sind die ersten wesentlichsten Regeln. Aber was will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig, oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig, so ist es sehr unvernünftig, die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sei. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften, unschuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverrats überwiesen ist. Er soll sich unterwerfen, sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr als mich selbst, sagt die Königin. Ah, Madame; wenn es so weit mit Ihnen gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden, so untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst und verstatten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt.

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters betriege, daß man alles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieses nötig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß ebensowenig, woran er mit der Verschwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn ist.

„Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begierigst hätte ergreifen müssen. Sie er-

widert bloß mit andern Worten, daß der Graf allzu stolz sei, und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten.

„Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?"

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 24sten Julius 1767.

„Essex selbst beteuert seine Unschuld; aber warum will er lieber sterben als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen; und er tut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irton so widersinnig handeln, so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen; aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht.

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Essex; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen bloßer Eigensinn. Er soll mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten: das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmackt oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen, und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herze so schmeichelhaft ist.

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie sein sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schafott führet, wird immer interessieren; die Vorstellung seines Schicksals macht auch ohne alle Hülfe der Poesie Eindruck; ungefähr ebenden Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des

Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Akteurs am vorteilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzutun können; vielleicht weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu sein; vielleicht weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruhet, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptakteur sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beim „Essex" können alle diese und mehrere Ursachen zusammenkommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also notwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben: je subalterner Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Ekhof das machen muß, was auch der gleichgültigste Akteur nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so, aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich sein kann; aber wie eine Aktrice beides gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu,

sage ich: denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Aktrice nun weiter gehen als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft: so werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponierend; herrscht in ihren Mienen Sanftmut, in ihren Augen ein bescheidnes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck; ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als Kraft und Geist: so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug absetzen[1]; wir werden eine beleidigte, zürnende Liebhaberin in ihr erblicken; nur keine Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Aktricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltner sein als die Elisabeths selber; und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt und die andere nicht ganz verwahrloset wird.

Madame Löwen[2] hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen, aber, jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau als die stolze Monarchin sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidene Aktion ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn notwendig eine die andere verfinstert, wenn es kaum anders sein kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin oder diese unter jener leiden sollte: so, glaube ich, ist es zuträglicher,

[1] Von der anderen abstechen lassen. — [2] Vgl. S. 362 dieses Bandes, Anm. 1.

wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urteile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urteilen und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als seltner beurteilet wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch soviel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln[1].

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Aktrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie sein, das ist ausgemacht; und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Aktricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem teuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust angemessener wäre. Und ich sage: diese.

[1] Diese Worte zielen auf die törichte Empfindlichkeit der Madame Hensel; vgl. „Einleitung des Herausgebers“, S. 325 dieses Bandes, Z. 20 ff.

Denn erstlich wird dadurch die Verdopplung des nämlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders als dem Stolze untergeordnet sein kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene gibt, als ihm zukömmt, so muß die Königin etwas weniger zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit sein. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle wäre, ebenso wie Essex handeln würde. Der Ausgang weiset es, daß sie nachgebender ist als er; sie muß also auch gleich von Anfange nicht so hoch daherfahren als er. Wer sich durch äußere Macht emporzuhalten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft tun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königlichere Ansehen gibt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzet, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

Anmerkungen des Herausgebers.

Laokoon (S. 5—317).

Vorbemerkung.

Zur Ergänzung der „Einleitung des Herausgebers" kann bei eingehenderem Studium des „Laokoon" vor allem die beste, auch von uns dankbar benutzte Ausgabe des Werkes dienen:

Blümner = Lessings „Laokoon". Herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner (2. verbesserte und vermehrte Aufl., Berl. 1880), daneben

Hugo Blümner, Laokoon-Studien (Freiburg i. B. und Tübingen 1881—82, 2 Hefte), und die Anmerkungen desselben in der Lessing-Ausgabe von Kürschners „Deutscher Nationalliteratur", Bd. 9, 1. Abt.

Nützliche Hilfsmittel sind ferner:

Julius Ziehen, Das kunstgeschichtliche Anschauungsmaterial zu Lessings „Laokoon" (2. Aufl., Bielefeld und Leipzig 1905), und

Emil Brachvogel, Lessings „Laokoon", Abschnitt I—XXV dem Gedankengange nach dargestellt (Programme des Friedrichs-Gymnasiums zu Pr.-Stargard 1900 und 1901).

Die sonstige, sehr zahlreiche Literatur ist vollständig verzeichnet in Goedekes „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung", Bd. 4, S. 387—395 (3. Aufl., Dresden 1910).

Für den Text des „Laokoon" kommt neben dem ersten Druck, dessen Titel wir in getreuer Nachbildung wiedergeben, nur die ihm zugrunde gelegte Handschrift Lessings *(H)*, jetzt im Besitz der Erben des Geheimen Justizrats Lessing in Berlin, in Betracht. Wir verzeichnen die Abweichungen in *H*, soweit sie den Inhalt berühren. Die Änderungen der folgenden, sämtlich nach dem Tode Lessings erschienenen Drucke sind nicht zu berücksichtigen. Vgl. über *H:* Emil Grosse, Über Lessings Handschrift des „Laokoon" und den Nachlaß zu demselben („Archiv für Literaturgeschichte", Bd. 9, S. 144 bis 171; Leipz. 1880).

Einleitung des Herausgebers (S. 7—16).

S. 8, Z. 3ff. Vgl. L. Goldstein, Mendelssohn und die deutsche Ästhetik (Königsberg 1903). — Mendelssohn sagt: „Die Schönheit, in so weit sie transcendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Forme, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkommen. Diese sind Mannigfaltigkeit, Einheit, Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit usw. Diese allgemeinen Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und Wissenschaften anwenden und können aus einer in die andere übertragen werden.

„Hingegen sind sie unterschieden 1) vermittelst der bezeichneten Sachen, 2) vermittelst der Zeichen. Die bezeichnete Sachen sind entweder Forme, die leicht ins Gedächtnis zurük kommen, als Gedanken, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall, sie sind entweder zugleichseyend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich oder willkührlich zugleichseyend oder aufeinanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen) oder nicht täuschend, drüken auch Handlungen, Minen und Geberden oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften, oder blos sinliche Vorstellungen, endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.

„Die Dichtkunst bedienet sich auf einander folgender Zeichen. Da sie aber willkührlich und mit Gedanken verbunden sind; so kommen ihre Forme leicht in das Gedächtnis zurük, und sie verbindet alle gute Eigenschaften des Schönen. Sie kan körperliche Forme und Bewegung ausdrüken, ist der Illusion fähig, drükt Handlungen, Minen, Geberden und alle Arten von Empf[indungen] aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrüke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.

„Die Malerey hat körperliche Forme und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseyend natürlich, täuschend, drüken auch Handlungen, Minen und Geberden und vermittelst dieser Leidenschaften aus.

„Die Baukunst hat nur körperl. Forme zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseyend, nicht täuschend, drüken nur sinliche Begrife, ohne Neigung und Empfindung, aus.

„Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf[indung] unterstützen; drüken weder Handlungen noch Minen und Geberden, sondern blos Empfindungen, und zwar so wohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.

„Die Tanzkunst hat die Forme in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseyend und aufeinander folgend, wie ihr Gegenstand, könen täuschen, drüken Handlungen, Minen,

Geberden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Forme aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind; so läßt sie keine so deutliche Phantasmata zurück als Malerey und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedient sich ihrer Hülfe.

„Die Farbenkunst kömt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist, und sie keine Empfindungen, sondern nur sinliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen; so unterstützen sie die Illusion der Malerey. Die Bildhauerkunst hat mit der Malerey vieles gemein, nur muß sie ohne Hülfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden."

Wichtige Ergänzungen zu diesen Sätzen bietet Mendelssohns Abhandlung „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" (gedruckt in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste", Bd. 1, 2. Stück, 1757) und seine Rezension der Schrift „An essay on the writings and genius of Pope" (1758).

S. 8, Z. 22. Mendelssohn führt aus: der Maler könne Naturschönheiten besser beschreiben als der Dichter; die Grenzen würden durch die Sinne bestimmt, für die jeder von ihnen arbeitet, insofern die einen sich an das Gesicht, die anderen sich an das Gehör wenden. Ihre Zeichen können nacheinander oder nebeneinander dargestellt werden, d. h. sie können die Schönheit entweder durch Bewegungen (bei Lessing „Handlungen") oder durch Formen schildern. Maler und Bildhauer müssen den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist, weil das Charakteristische ihrer Künste das Nebeneinander ist. Aber er läßt auch der Poesie das Recht, das Nebeneinander darzustellen, und gesteht den bildenden Künsten weit mehr als Lessing die Möglichkeit einer Wirkung in der Zeit zu.

Z. 29. Vgl. W. G. Howard, Ut pictura poesis. A historical Investigation (in den „Publications of the Modern Language Association of America", Bd. 24, S. 40—123; New York 1909).

S. 9, Z. 9. Der angesehene Lodovico Dolce sagte in seinem „Dialogo della Pittura" (Venedig 1757), ein guter Maler müsse auch ein guter Dichter sein, und behauptete, daß Virgil, als er den Tod des Laokoon schilderte, die berühmte Gruppe vor Augen gehabt haben müsse. Entsprechend heißt es in Opitzens Gedicht an den Kunstmaler Strobel:

„Wir schreiben auff Papier, ihr auff Papier und Leder,
Auff Holtz, Metall und Gold. Der Pinsel macht der Feder,
Die Feder wiederumb dem Pinsel alles nach.
Diß ists was hie bevor der Cheronenser[1] sprach,
Der Mann, dem Griechenland und Rom nicht kann bezahlen,
Der Klugheit hohen Werth; daß euer edles mahlen

[1] Plutarch; vgl. S. 467 dieses Bandes die Anmerkung zu S. 18, Z. 14.

Poeterey, die schweig', und die Poeterey
Ein redendes Gemäld' und Bild, das lebe, sey."

S. 9, Z. 25. Dabei konnten solche glänzenden Virtuosenleistungen dekorativer Art entstehen, wie die des Tiepolo in Würzburg, Venedig und Madrid unmittelbar vor und nach der Abfassung des „Laokoon"; aber die höchsten Werte mangelten der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts.

Z. 31. Vgl. Konrad Leysaht, Dubos et Lessing (Greifswald 1874).

S. 10, Z. 33. Vgl. Carl Justi, Winckelmann (Leipz. 1866—72, 2 Bde.; besser diese erste Auflage als die gekürzte zweite, Leipz. 1898).

S. 11, Z. 25. Anfang Dezember 1756 schrieb Mendelssohn an Lessing: „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter, allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahinreißen lassen. Man fände bey ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird. Er führt den Laokoon zum Exempel an, den Virgil poetisch entworfen und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus, dieser hingegen läßt ihm den Schmerz gewissermaßen besiegen und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist."

S. 13, Z. 19. Die deutsche Kritik von Klotz ist abgedruckt bei Julius W. Braun, Lessing im Urteile seiner Zeitgenossen, Bd. 1, S. 306 ff. (Berlin 1884).

Z. 36. Herder naht sich dem „Laokoon" mit den Eingangsworten: „ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen."

Z. 37. Herders „Erstes Wäldchen" ist zu finden in Suphans Ausgabe, Bd. 3, S. 1—188, das „Vierte Wäldchen" ebenda, Bd. 4, S. 1—198, und die „Plastik" an derselben Stelle, Bd. 8, S. 1—163.

S. 14, Z. 17. Danach strebte damals schon mit unbewußtem Drange der junge, in Leipzig studierende Goethe. Aber er verfiel hier dem Einfluß Oesers und empfand deshalb das neue Licht, das aus Lessings großem Werke aufstrahlte, als allzu grell. An Oesers Tochter schrieb er den 13. Februar 1769: „Grazie und das hohe Pathos sind heterogen; und niemand wird sie vereinigen, daß sie ein würdig Sujet einer edlen Kunst werden, da nicht einmal das hohe Pathos ein Sujet für die Malerey, dem Probierstein der Grazie; und die Poesie hat

gar nicht eben Ursache, ihre Gränzen so auszudehnen, wie ihr Advokat meynt. Er ist ein erfahrner Sachverwalter; lieber ein wenig zu viel als zu wenig, ist seine Art zu denken. Ich kann, ich darf mich nicht weiter erklären, Sie werden mich schon verstehen; wenn man anders als grosse Geister denkt, so ist es gemeiniglich das Zeichen eines kleinen Geists. Ich mag nicht gerne, eins und das andre seyn. Ein grosser Geist irrt sich so gut wie ein kleiner, jener, weil er keine Schranken kennt, und dieser, weil er seinen Horizont für die Welt nimmt." Am folgenden Tage schreibt Goethe dem Vater Oeser, der ihn vermutlich auf einen Irrtum Lessings hingewiesen hatte: „Lessing! Lessing! wenn er nicht Lessing wäre, ich möchte was sagen. Schreiben mag ich nicht wider ihn, er ist ein Eroberer und wird in Herrn Herders Wäldchen garstig Holz machen, wenn er drüber kömmt. Er ist ein Phänomen von Geist, und im Grunde sind diese Erscheinungen in Teutschland selten. Wer ihm nicht alles glauben will, der ist nicht gezwungen; nur widerlegt ihn nicht."

Was nach vierzig Jahren das 8. Buch von „Dichtung und Wahrheit" über die erste Wirkung des „Laokoon" berichtet, gibt nicht den persönlichen Eindruck von damals wieder, sondern schiebt ihm spätere geläuterte Erkenntnis unter. Noch dazu wird die kleinere, drei Jahre jüngere Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet" herangezogen, um eine unmittelbar vom „Laokoon" ausgehende Wendung im künstlerischen Schaffen feststellen zu können.

Z. 21 f. Weimarer Ausgabe, Bd. 47, S. 97—117. Hier sei auch an die berühmte Schilderung des ersten Eindrucks, den Goethe vom „Laokoon" hatte, erinnert. Sie steht im elften Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Weimarer Ausgabe, Bd. 28, S. 86 f.; „Goethes Werke", herausgeg. von Karl Heinemann, Bd. 13, S. 61, Z. 11 ff., Leipz. u. Wien o. J.).

Z. 32. In dem Briefe an Nicolai vom 13. April 1769 schreibt Lessing: Da so viele Narren itzt über den „Laokoon" herfallen, so bin ich nicht übel Willens, mich einen Monat oder länger in Kassel oder Göttingen auf meiner Reise zu verweilen, um ihn zu vollenden. Noch hat sich keiner, auch nicht einmal Herder, träumen lassen, wo ich hinaus will... Es ist mein völliger Ernst, den dritten Teil noch hier drucken zu lassen. Denn unter fünf bis sechs Wochen komme ich hier noch nicht weg.

S. 15, Z. 3. Die wichtigste Stelle des Briefes lautet: Wenn er [Garve] die Fortsetzung meines Buches wird gelesen haben, soll er wohl finden, daß mich seine Einwürfe nicht treffen. Ich räume ihm ein, daß Verschiedenes darin nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den Einen Unterschied zwischen der Poesie und Malerey zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt, in so fern die einen in der Zeit und die andern im Raume existieren? Beyde können ebensowohl natürlich als willkührlich sein: folglich muß es notwendig eine doppelte Malerey und eine doppelte Poesie geben: wenigstens von beyden eine höhere und eine niedrige Gattung. Die Malerei braucht entweder coexistierende Zeichen, welche natürlich

sind, oder welche unwillkührlich sind; und eben diese Verschiedenheit findet sich auch bey den consecutiven Zeichen der Poesie. Denn es ist ebenso wenig wahr, daß die Malerey sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkührliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß, je mehr sich die Malerey von den natürlichen Zeichen entfernt oder die natürlichen mit willkührlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich umso mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkührlichen Zeichen den natürlichen näher bringt. Folglich ist die höhere Malerey die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit brauchet. Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerey zur höhern Malerey gehören, als welche nur durch die dazukommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können. Ich nenne aber willkührliche Zeichen in der Malerey nicht allein alles, was zum Costume gehört, sondern auch einen großen Teil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkührlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen: aber es sind doch natürliche Zeichen von willkührlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständnis, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen. Wenn aber bey diesen Schönheit das höchste Gesetz ist und mein Recensent selbst zugiebt, daß der Maler alsdann auch in der That am meisten Maler sei: so sind wir ja einig, und, wie gesagt, sein Einwurf trifft mich nicht. Denn alles, was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerey nach ihrer höchsten und eigentümlichsten Wirkung. Ich habe nie geläugnet, daß sie auch, außer dieser, noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur läugnen wollen, daß ihr alsdann der Name Malerey weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerey gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist. Und giebt mir das der Rezensent nicht zu? — Nun noch ein Wort von der Poesie, damit Sie nicht mißverstehen, was ich eben gesagt habe. Die Poesie muß schlechterdings ihre willkührlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen: und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prose und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses thut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Sylbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse usw. Alle diese Dinge bringen die willkührlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkührlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkührliche Zeichen zu seyn, und werden natürliche Zeichen willkührlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er gibt der Epopee nur insofern die zweyte Stelle, als sie größtenteils dramatisch ist oder seyn kann. Der Grund, den er davon angiebt, ist zwar nicht der meinige; aber er läßt sich auf meinen

reducieren und wird nur durch diese Reduction auf meinen vor aller falschen Anwendung gesichert.

S. 15, Z. 4. Um Herders willen lohnte es Lessing der Mühe, mit seinem Krame ganz an den Tag zu kommen, wie er den 13. April 1769 an Nicolai schrieb. Im 38. der „Briefe antiquarischen Inhalts" sagte er vom Borghesischen Fechter: In der künftigen Ausgabe des „Laokoon" fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.

Z. 31. Der zweite Teil sollte davon ausgehen, daß Lessing deduktiv die Schönheit als Grundsatz der bildenden Künste festgestellt hatte, also auf anderem Wege zu demselben Ergebnis wie Winckelmann gelangt war. Der Ausdruck, die charakteristische und individuelle Form, und die Farbe treten als akzessorische, untergeordnete Schönheiten zu der idealschönen Form hinzu und sind mit ihr verträglich, wenn die Farbe als ideale Karnation (Kolorierung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers) und nicht Kolorierung überhaupt (Gebrauch der Lokalfarben) gelten kann, während der Ausdruck die ideale Schönheit ergänzt, wenn er nicht als transitorischer, sondern als permanenter Ausdruck erscheint. Immer ist aber das Ideal körperlicher Schönheit in der bildenden Kunst das Hauptprinzip, während es für die Poesie ein Ideal der Handlungen sein muß. Man darf vom Dichter nicht vollkommene moralische Wesen, noch weniger vollkommen schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen, die Forderung, die Winckelmann in der Kunstgeschichte fälschlich an Miltons „Verlorenes Paradies" stelle. Ein langer Exkurs sollte dann die poetische Technik Miltons darlegen und sie mit der Homers vergleichen.

Als gemeinsames Gebiet der Malerei und Poesie erscheinen die von Lessing so genannten kollektiven Handlungen, in denen die Bewegung auf mehrere Körper verteilt ist. Der Dichter müsse dabei vornehmlich auf Schönheit der einzelnen Teile sehen, der Maler mehr die Schönheit des Ganzen beobachten. Indessen gäbe es auch hier verschiedene Einschränkungen; so könne die Malerei die Schnelligkeit nicht darstellen.

Im dritten Teil sollte von den natürlichen Zeichen der Malerei und den willkürlichen der Poesie ausgegangen werden. Sie können ihre ursprüngliche Bedeutung ändern, und aus diesen Änderungen ergäben sich höhere und niedere Gattungen. Die bildende Kunst sinke um so tiefer, je mehr sie ihre natürlichen Zeichen mit willkürlichen vermische; dagegen steige die Poesie um so höher, je stärker ihre willkürlichen Zeichen als natürliche empfunden werden. Das ist am vollkommensten im Drama der Fall, und dieses wird dadurch zur höchsten Kunstgattung. In der bildenden Kunst entspricht ihr die ikonische Statue und das Porträt in Lebensgröße. Veränderte

Dimensionen gelten Lessing schon als willkürliche Zeichen, und so steht für ihn, wie früher aus anderen Gründen das Historienbild, jetzt die Landschaftsmalerei an sich schon auf einer niedrigeren Stufe; noch tiefer setzt er diejenigen, von ihm prosaische Maler genannten Künstler, die, im Dienste der Belehrung, der Kunst unangemessene Mittel gebrauchen: die Darstellung aufeinanderfolgender Dinge nebeneinander, die schon im ersten Teil so hart angegriffene Allegorie und die Darstellung von Unsichtbarem, wie z. B. Gehörseindrücken.

Die Poesie kann ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen machen (Interjektionen, klangnachahmende Worte, Metaphern, Gleichnisse).

Auch die Vorteile, welche Tanzkunst und Musik von den willkürlichen Zeichen ziehen könnten, sollten erörtert werden. Im Tanze waren es die konventionell bestimmten Gesten beigelegten Bedeutungen; in der Musik dachte Lessing vielleicht an etwas ähnliches wie Leitmotive. Dann sollten noch die Verbindungen verschiedener Künste behandelt werden: Musik und Dichtkunst, wobei Lessing schon die untergeordnete Verwendung der Poesie in der Oper tadelt und bemerkt, daß man diejenige Verbindung, bei der die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen habe. Die vollkommenste mögliche aller Vereinigungen ist die willkürlicher aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen (Poesie und Musik). Darauf folgt dann die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Als Verbindung willkürlicher aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden sichtbaren Zeichen kann die Pantomime gelten, wenn die begleitende Musik außer Betracht bleibt. Als unvollkommene Verbindungen müßten die von willkürlichen aufeinanderfolgenden Zeichen mit natürlichen nebeneinandergeordneten Zeichen, also von Poesie und Malerei, gelten. Als Beispiel dafür gebraucht Lessing die Bänkelsängerei mit ihren den Vortrag des Liedes erläuternden Bildern.

S. 16, Z. 8. Dies läßt sich jetzt leicht erkennen, nachdem Schmarsow in einer gekürzten Fassung des „Laokoon" (vgl. die folgende Anmerkung) alles für die eigentliche Absicht unwesentliche Beiwerk beseitigt hat.

Z. 32. Aus dem im Text Gesagten geht hervor, daß nach unserer Ansicht Lessings „Laokoon" im Schulunterricht höchstens als Zeugnis heute überwundener kunsthistorischer und ästhetischer Ansichten zu verwerten ist. Als Schullektüre können nur einzelne Hauptabschnitte dienen, und auch bei diesen hat der Lehrer überall zur Kritik der Aufstellungen Lessings anzuleiten. Ein Hilfsmittel für diese Behandlungsart bietet: Lessings Laokoon in gekürzter Fassung herausgegeben von August Schmarsow (Leipz. 1907) und von demselben Verfasser „Erläuterungen und Kommentar zu Lessings ‚Laokoon'" (Leipz. 1907).

Vorrede.

S. 17, Z. 29. Protogenes] Metrodorus *H.* Was Lessing über den Inhalt der Werke des Apelles und Protogenes sagt, ist leere Vermutung.

S. 18, Z. 5. Lessing denkt an Stellen wie: Aristoteles, „Poetik", Kap. 1, § 4, Kap. 2, § 1, Kap. 6, § 15, und „Politik", 8. Buch, Kap. 5, § 7ff.; Cicero, „Brutus", Kap. 18, § 70, „Orator", Kap. 2, § 5 und 8, „De oratore", 2. Buch, Kap. 16, § 70, 3. Buch, Kap. 7, § 26; Horaz an verschiedenen Stellen der „Epistel an die Pisonen"; Quintilian, „Institutio oratoria", 2. Buch, Kap. 13, § 8, 5. Buch, Kap. 12, § 21, und namentlich 12. Buch, Kap. 10.

Z. 14. Die Antithese des Simonides ist mitgeteilt bei Plutarch, „De gloria Atheniensium", Kap. 3. — Sie wird seit Opitz (vgl. S. 461 f. dieses Bandes) von den deutschen Poetiken immer wieder zitiert und ist die Hauptquelle der Gleichsetzung beider Künste, die der „Laokoon" bekämpft. Vgl. Friedrich Schlegels Fragment Nr. 315 im „Athenäum", ersten Bandes zweites Stück, S. 91 (Berlin 1798): „Wie Simonides die Poesie eine redende Malerey und die Malerey eine stumme Poesie nannte, so könnte man sagen, die Geschichte sey eine werdende Philosophie und die Philosophie eine vollendete Geschichte. Aber Apoll, der nicht verschweigt und nicht sagt, sondern andeutet, wird nicht mehr verehrt, und wo sich eine Muse sehen läßt, wollen sie sie gleich zu Protokoll vernehmen. Wie übel verfährt selbst Lessing mit jenem schönen Wort des geistvollen Griechen, der vielleicht keine Gelegenheit hatte, an *descriptive poetry* zu denken, und dem es sehr überflüssig scheinen mußte, daran zu erinnern, daß die Poesie auch eine geistige Musik sey, da er keine Vorstellung davon hatte, daß beyde Künste getrennt seyn könnten."

Z. 17. dessen] deren *H.* Der wahre Sinn der Antithese des Simonides besteht in der allen Künsten gemeinsamen ästhetischen Wirkung.

S. 19, Z. 2. seichtesten] elendesten *H.*

Z. 13. ausdrücken] erregen *H.*

Z. 30. bündig] gründlich *H.*

Z. 32. Die berühmte Laokoongruppe, jetzt im vatikanischen Museum zu Rom, ist am 14. Januar 1506 in einem vermauerten Gewölbe auf dem Esquilin aufgefunden worden. Der rechte Arm des Vaters und die beiden rechten Arme der Söhne fehlten; die Richtigkeit der Ergänzung ist zweifelhaft. Aus dem Altertum stammt die Nachricht (Plinius, „Historia naturalis", Buch 36, Kap. 37), im Hause des Kaisers Titus habe ein Laokoon gestanden, *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum; ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athanodorus Rhodi.* Man nimmt heute nach Beseitigung früherer Einwände an, daß die Gruppe im vatikanischen Museum nicht eine Kopie, sondern das von Plinius so

hoch gerühmte Werk der drei rhodischen Meister selbst sei. Die Annahme Lessings (Abschnitt V), die Künstler hätten dem Virgil nachgearbeitet, für die noch Robert („Bild und Lied", S. 192 ff.; Berlin 1881) eingetreten ist, kann heute nicht mehr aufrechterhalten werden, nachdem der Untergang des Vaters mit den beiden Söhnen nicht mehr als Erfindung Virgils gelten darf. Daher läßt sich hieraus auch nichts mehr für die Entstehungsgeschichte der Gruppe schließen; tritt doch jetzt Richard Foerster („Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts", Bd. 21, S. 15 ff.; Berlin 1906) sogar dafür ein, daß es eine entsprechende Version der Laokoonsage in der griechischen Literatur wenigstens schon im 5. Jahrhundert gab. Für die Entstehung der Gruppe in der Zeit des Titus (vgl. Abschnitt XXVI) tritt jetzt nur noch Robert ein. Die Gruppe gilt allgemein als ein Werk der hellenistischen Zeit, entstanden um 50 v. Chr., was namentlich durch rhodische Künstlerinschriften bewiesen ist.

Auch die frühere Streitfrage, in welcher Haltung der verlorene rechte Arm des Laokoon zu denken sei, dürfte jetzt durch den Fund einer vermutlichen Kopie dieses Armes beseitigt sein. Lessings Erörterung, ob Laokoon schreie oder nicht, ist überflüssig, denn er kann gar nicht schreien, weil er in dem dargestellten Augenblick die Luft einzieht; er kann deshalb auch nicht stöhnen, sondern nur vor Schmerz krampfhaft aufschluchzen. Von einer absichtlichen Herabsetzung des Affekts kann deshalb nicht die Rede sein, und um so weniger, da der Schmerz aus den Augen, der zusammengezogenen Stirn und der gesamten Körpermuskulatur mit höchster Gewalt spricht.

Eine solche Milderung des natürlichen Ausdrucks hätte auch der Epoche der Laokoongruppe ganz fern gelegen. Sie entstammt jenem Zeitalter des griechischen Barocks, dessen glänzendste, dem Laokoon naheverwandte Erzeugnisse die Skulpturen des Zeusaltars von Pergamon sind.

Die sehr umfangreiche Literatur über die Laokoongruppe ist zuletzt und am vollständigsten zusammengestellt von Walther Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, Bd. 2, S. 202—205 (Berlin 1908).

S. 20, Z. 9. Zu den Künsten, deren Nachahmung fortschreitend ist, zählen außer der Poesie die Musik und der Tanz, von denen die unausgeführten Teile des „Laokoon" handeln sollten.

I.

S. 20, Z. 19 f. Die Gesamtansicht Winckelmanns von dem Wesen der griechischen Kunst deckt in ihrer Einseitigkeit höchstens einzelne Werke der Blütezeit. Die aus ihr für die Laokoongruppe gezogenen Folgerungen erweisen sich vollends als falsche idealistische Interpretation des durchaus realistisch gemeinten Kunstwerks.

S. 21, Z. 32 f. erschollen] erschallen *H.*

S. 22, Z. 2. durchhallen] ertönen *H.*

Z. 18 f. Blümner weist nach, daß die Griechen bei Homer niemals mit Geschrei fallen, die Trojaner nur selten.

S. 23, Z. 14. aber] aber auch *H.*

Z. 24. Auch die Griechen rücken bei Homer häufig mit Geschrei in die Schlacht, z. B. „Ilias", 4. Buch, V. 506; 11. Buch, V. 50; 13. Buch, V. 169 u. 383; 16. Buch, V. 267; 17. Buch, V. 317; beide Heere schreien: 8. Buch, V. 63; 13. Buch, V. 335; 14. Buch, V. 396 ff.; 15. Buch, V. 312.

S. 25, Z. 17. mit bestem Vorsatze] mit Vorteil *H.*

II.

S. 25, Z. 26 f. Die historisch unhaltbare Anschauung, die griechischen Künstler hätten nur Schönes geschildert, ist der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts sehr verhängnisvoll geworden. Sie verzichtete dadurch auf allen charakteristischen Ausdruck zugunsten einseitig aufgefaßter, sinnliches Wohlgefallen erregender Harmonie der Form. Der gesamte zweite Abschnitt des „Laokoon" steht unter dieser falschen Anschauung vom Wesen der alten Kunst.

Z. 32. Schiller: „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt."

S. 26, Z. 10. nachzubilden] darzustellen *H.*

Z. 22 ff. In seiner einseitigen Bevorzugung der Porträtmalerei (vgl. „Materialien zum Laokoon", Nr. 20; S. 291 dieses Bandes, Z. 22 bis 34) zieht Lessing aus den Erwähnungen des Pauson und Piraikos Folgerungen, die diese realistischen Maler ungebührlich herabsetzen. Pauson braucht nach der Äußerung des Aristoteles nicht Karikaturmaler gewesen zu sein, und die Bezeichnung als „Rhyparograph" (S. 27, Z. 5) kann bei dem hohen Lobe, das ihm Plinius („Historia naturalis", Buch 35, Kap. 112) und Properz (3. Buch, 9. Elegie, V. 12) erteilt, nicht so tadelnd gemeint gewesen sein. Wahrscheinlich ist an der betreffenden Stelle zu lesen: *Rhopographos*, d. h. Kleinigkeitsmaler. Die Worte des Plinius über Piraiikos lauten: *arte paucis postferendus proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et opsonia ac similia, ob hoc cognominatus rhyparographos.*

S. 27, Z. 10 ff. Das angebliche thebanische Gesetz ist bei Älian, „Varia historia", Buch 4, Kap. 4, angeführt. In Lessings „Collectanea" heißt es unter „Malerei": Von dem Thebanischen Gesetze *εἰς τὸ κρεῖττον μιμεῖσθαι* habe ich meine Meinung im „Laokoon" gesagt. Riedel hat Einwürfe dagegen gemacht, wider welche mich ein Ungenannter, ich glaube, es ist Prof. Morus, in dem letzten Stücke der „Neuen Bibliothek der schönen Wißenschaften" verteidigt hat, wo Riedels Theorie recensiert wird. In der vorher angeführten Dissertation von Jüngern wird dieses Gesetzes auch ge-

dacht, und Jünger macht den Zusatz: *qualis etiam Lex apud Aegyptios viguit vid. Muret. ad. Nicomach. p. 249.* Dieses ist nachzusehen.

Mit den Thebanischen Gesetzen zu vergleichen eine Stelle des Cicero, *„De Oratore", lib. II.: Valde autem ridentur etiam imagines, quae fere in deformitatem, aut in aliquod vitium corporis ducuntur cum similitudine turpioris.* Ich finde, daß Bettori *(de septem Dorm. p. 22.)* das thebanische Gesetz ebenso verstanden hat als ich, wo er die Stelle des Cicero anführt und hinzusetzt: *de hoc abusu alibi loquuti sumus, lege Thebanorum mulcta pecuniaria coercito — Sed aliud est ingeniose abuti arte pictoria; aliud praeclare pingendo ex imperitia deficere.*

S. 27, Z. 24. allesamt] alle *H.*

S. 28, Z. 2. mittelmäßigen] häßlichen *H.*

Z. 9—11. Vgl. „Emilia Galotti", 1. Aufzug, 4. Auftritt (Bd. 2 dieser Ausgabe, S. 161, Z. 31 ff.).

Z. 18—25. Sowohl Lessings Zweckbestimmung der Kunst wie seine daraus gezogene Folgerung können keine Geltung mehr beanspruchen.

S. 30, Z. 5 f. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehören. *H.*

S. 31, Z. 2 f. verkleinernd] unziemlich *H.*

Z. 3. Dem verlorenen Gemälde des Timanthes steht ein Relief eines florentinischen Marmoraltars und ein kampanisches Wandgemälde nahe. Gegen diese Stelle polemisierte der französische Bildhauer Falconet in dem Aufsatz *„Sur une opinion de Mr. Lessing" („Œuvres"*, Bd. 2, S. 259 ff.; Lausanne 1781).

Z. 21 f. Bellori bis sind fehlt *H.*

S. 32, Z. 9 ff. Die Sitte des Altertums, bei großem Schmerze das Haupt zu verhüllen, dürfte für das Verfahren des Timanthes in erster Linie maßgebend gewesen sein. Vgl. Euripides, „Iphigenia in Aulis", V. 1546.

S. 33, Z. 10—12. Vgl. S. 273 dieses Bandes, Nr. 14. Die dort von Lessing gegebene Deutung des Kopfes als Larve, d. h. Schauspielermaske, ist sicher zutreffend.

III.

Die in diesem Abschnitt begründeten Hauptsätze Lessings: die Wahl des fruchtbarsten Moments und der dadurch bedingte Ausschluß des Höhepunkts des Affekts, sowie die Vermeidung des Transitorischen, können nur so weit Geltung beanspruchen, als die Illusion durch ihre Befolgung gefördert wird, was aber nur in wenigen Fällen geschieht. In der Laokoongruppe sehen wir gerade einen Augenblick höchsten Affekts von entschieden transitorischer Art. Vgl. Goethe, „Über Laokoon" („Werke", Bd. 47, S. 107; Weimar 1896).

S. 34, Z. 26 ff. Diese Hypothese Lessings hat hohe Wahrscheinlichkeit für sich.

S. 35, Z. 32. Grenzen *H.*

S. 36, Z. 12. lassen] läßt *H.*

IV.

S. 38, Z. 16. Aber Sophokles hat in seinem „Rasenden Ajax" ebenfalls das Wüten des Helden nicht gezeigt, so daß also wenigstens das letzte von Lessing angeführte Beispiel für bildende und dichtende Kunst zutrifft.

Z. 20. diese] die *H.*

Z. 24. einmal fehlt *H.*

Z. 27. denken] gedenken *H.*

S. 40, Z. 22—25. Lessing spielt hier auf das Gesetz der klassischen Tragödie der Franzosen an, das den Todeskampf von der Bühne verbannte.

S. 41, Z. 12. würde bis sein] ist daher weniger theatralisch *H.*

S. 44, Z. 29. denn auch *H.*

S. 46, Z. 16. guten] philosophischen *H.*

Z. 28. ihn bis ebenso sowohl] ihn fast ebenso lebhaft *H.*

S. 47, Z. 8. einer jeden] jeder *H.*

Z. 26. unveränderlichen] unwandelbaren *H.*

V.

S. 52, Z. 13ff. Über die Quellen für Virgils Laokoonepisode ist nichts Bestimmtes festzustellen. Vgl. über das Alter der Tradition neuerdings Richard Foerster, a. a. O. (vgl. die Anmerkung zu S. 19 dieses Bandes, Z. 32), S. 13—23.

Z. 16. Daß der kyklische Dichter Pisander die Geschichte vom Tode des Laokoon erzählt habe, sagt Macrobius nicht. Aber vor Virgil hat ein griechischer Tragiker, vielleicht Sophokles in seinem verlorenen „Laokoon", die Geschichte schon so dargestellt, daß außer den Kindern auch Laokoon von den Schlangen getötet wird, wie aus Hygin. fab. 135 hervorgeht.

Z. 24ff. „Glaubt ihr, ich werde sagen, was Virgil von den Griechen entlehnt habe, wie allgemein bekannt ist? Daß er für die Hirtengedichte Theokrit benutzte, für das Gedicht vom Landbau den Hesiod? Und daß er selbst in den ‚Georgica' die Vorzeichen stürmischen und schweren Wetters aus den ‚Phaenomena' des Aratus entlehnte? Oder daß er die Zerstörung Trojas mit seinem Sinon und dem heiligen Pferd und allem anderen, was das zweite Buch enthält, beinahe wörtlich aus dem Pisander übersetzte, der unter den griechischen Dichtern durch jenes Werk hervorragt, das, mit der Hochzeit Jupiters und Junos beginnend, in einer Folge alle Geschichten zusammenfügt, die sich im Laufe der Jahrhunderte bis zur eigenen Zeit Pisanders ereigneten, und aus den getrennten Perioden ein Werk zustande brachte? Darin hat er auch den Untergang Trojas berichtet. Virgil gab dies treulich wieder und verfertigte so den Sturz Iliums. Aber das und ähnliches ist schon für die Knaben abgeleiert; ich übergehe es deshalb."

S. 55, Z. 12 ff. „Da zeigt sich etwas Anderes, Größeres und für uns Unglückliche Fürchterlicheres und verwirrt die ahnungslosen Gemüter. Laokoon, durch sein Los zum Priester Neptuns bestimmt, opferte feierlich am Altar einen gewaltigen Stier. Aber siehe! da wälzen sich auf dem ruhigen Meere von Tenedos (ich schaudere bei der Erzählung) in gewaltigen Kreisen zwei Schlangen daher und streben beide dem Ufer zu. Aus der Flut reckt sich ihre Brust auf, und die blutigen Kämme ragen über dem Wasser; ihr übriger Körper durchwandert das Meer von hinten kommend, und sie krümmen die ungeheuren Rücken. Die schäumende See rauscht, schon erreichen sie das Gestade, und mit Augen, die von Blut und Feuer durchronnen sind, strecken sich aus dem zischenden Mund die züngelnden Zungen. Wir entfliehen erbleichend bei dem Anblick. Mit sicherer Richtung gehen sie auf Laokoon los, und zuerst umschlingen beide Schlangen die kleinen Körper seiner Kinder und zerfleischen mit ihren Bissen die Glieder der Unglücklichen. Dann ergreifen sie ihn selbst, der mit einem Geschoß zu Hilfe eilt, umschnüren ihn mit ihren gewaltigen Ringen; und schon haben sie zweimal seine Mitte umfaßt, zweimal um seinen Hals die schuppigen Rücken gelegt, sie erheben steil ihren Kopf und Nacken. Er sucht mit den Händen die Knoten zu lösen, seine Priesterbinden sind von Geifer und schwarzem Gift befeuchtet, und er sendet furchtbares Geschrei zum Himmel, wie der Stier brüllt, der verwundet vom Altar flieht und das unsicher niedergefallene Beil von seinem Nacken abschüttelt."

Z. 41 ff. Nach der Übersetzung Heinses:

„Doch sieh, indem's geschieht, ein neues Wunder!
Dort, wo das hohe Tenedos die Wogen
Mit seinem Felsenrücken von sich schüttelt,
Daß von der Tiefe sie zurückeprallen,
Die Flut aufschwillt und sich in Schaum verwandelt,
Und wie bei stiller Nacht der Schlag der Ruder
Von weitem einer ganzen Flotte rauschet —
Hier sehen wir zwo Schlangen, Fluten werfen
Hoch mit verschlungnen Kreisen an die Felsen —
Sie gleichen aufgeschwollen hohen Schiffen!
Aufstrudelt hier der Schaum an ihren Leibern!
Die Schwänze klatschen! ihre Mähnen ragen
Mit roten Feuerstrahlen aus dem Meere!
Von ihren Blitzen brennen alle Wogen,
Und aller Augen stehen starr und staunen.
In ihre heil'gen phrygischen Gewänder
Gekleidet standen da Laokoons Söhne,
Zwei Pfänder von der allerreinsten Liebe,
Und plötzlich haben sie die glühenden Schlangen
Umwunden! — wie strecken sie die Händchen
Nach Hülf' empor! ach, keiner kann sich helfen!

Ach, jeder jammert über seinen Bruder!
Und jeder stirbt aus Furcht für seinen Bruder!
Der schwache Vater eilet, sie zu retten —
Sie dehnen hoch sich über seine Kinder,
Ergreifen ihn und ziehen ihn darnieder
Und winden ihren Gift in jede Nerve!
Da liegt der Priester am Altar ein Opfer."

S. 61, Z. 18 ff. „Man achte darauf, daß die zarten und leichten Gewänder nur dem weiblichen Geschlecht gegeben wurden und die alten Bildhauer so sehr als möglich es vermieden, Männer zu bekleiden, weil sie, wie schon gesagt, dachten, daß der Bildhauer Stoffe nicht wiedergeben könne und die dicken Falten schlecht wirkten. Es gibt fast soviel Beispiele dieser Wahrheit wie nackte Männerfiguren unter den Antiken. Ich will hier nur die des Laokoon erwähnen, der nach der Wahrscheinlichkeit bekleidet sein mußte. In Wahrheit, was gibt es für eine Möglichkeit, daß ein Königssohn, ein Apollopriester bei der feierlichen Handlung eines Opfers ganz nackt gewesen sei; denn die Schlangen kamen von der Insel Tenedos nach Troja und überraschten Laokoon und seine Söhne, als er gerade am Meeresufer dem Neptun opferte, wie Virgil im zweiten Buch seiner ‚Äneïs' bemerkt. Indessen haben die Künstler, die dieses schöne Bildwerk schufen, wohl gesehen, daß sie den Gestalten keine zu ihrer Stellung passenden Gewänder geben konnten, ohne eine Art von Steinhaufen zu machen, dessen Masse einem Felsen geähnelt hätte, an Stelle der drei bewundernswerten Gestalten, die das Staunen der Jahrhunderte waren und immer bleiben werden. Deshalb haben sie von den zwei Übeln das der Gewänder für weit schlimmer als selbst den Verstoß gegen die Wahrheit gehalten."

S. 64, Z. 15. Das Kleinere ist das Gebiet der bildenden Kunst, das Größere die nur durch die Schranken der Phantasie begrenzte Dichtkunst.

VI.

S. 64, Z. 24 f. Seit Dubos (vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 9 dieses Bandes, Z. 31 ff.) unterschied man allgemein die redenden Künste, welche die schönen Begriffe durch Worte und andere willkürliche Zeichen nur nach dem Gesetz der Einbildungskraft hervorrufen, von der Malerei und der Tonkunst, welche die schöne sinnliche Erkenntnis, d. h. die schöne Empfindung durch Realisierung eines äußerlichen Gegenstandes, d. i. durch natürliche Zeichen hervorbringen.

Willkürliche Zeichen sind gesprochene und geschriebene Worte sowie Musiknoten; natürliche Zeichen sind Formen und Farben, insofern sie mit denen der darzustellenden Gegenstände übereinstimmen, mimische Nachahmung des Ausdrucks der Leidenschaften. Vgl. Abschnitt XVII, „Materialien zum Laokoon", Nr. 3, II (S. 225 dieses Bandes) und Nr. 8, dritter Abschnitt, I—VII (S. 256 f. dieses Bandes).

S. 65, Z. 6. Es bis würdig] Es ist vortrefflich *H.*

Z. 9 ff. Die von Franz Bornmüller besorgte Lessing-Ausgabe des Bibliographischen Instituts (Leipzig u. Wien o. J.) gibt folgende Übersetzung:

„Über die Statue des Laokoon.
„Gedicht von Jacobus Sadolatus.

„Sieh! aus gewaltigem Schutt, aus der mächt'gen Ruine Gewölben
Hat der zögernde Tag herauf nun wieder gebracht uns
Jenen Laokoon, welcher in Romas fürstlichen Hallen
Einst gestanden und deine Penaten, o Titus, geschmückt hat.
Bildwerk göttlicher Kunst! — es hat selbst die herrliche Vorzeit
Edleres nie gesehn — der Nacht entstiegen, besuchst du
Wieder die stolzen Mauern der neugeborenen Roma.
Was erheb' ich hier mehr? was zuerst? den gepeinigten Vater?
Oder das Söhnepaar und die Schlangenverstrickung — ein Anblick
Schauderregend! — die Wut der giftdurchschwollenen Drachen?
Oder die Wunden, den Schmerz, so wahr im sterbenden Marmor?
Seele, du schauderst zurück voll Graun, und vom stummen Gebilde
Abgewendet, ergreift gleich stark dich Schrecken und Mitleid.
Gierig rollen daher zwei Schlangen zum mächtigen Kreis sich,
Ziehen herum rastlos, stets engere Ringe verknüpfend,
Bis sie endlich die drei mit unendlichen Schlingen umstricken.
Kaum vermag's zu ertragen der Blick und das gräßliche Schicksal
Anzuschaun und den schrecklichen Tod! Die eine erhebt sich,
Schnellt auf Laokoon sich, umschlingt ihn von oben und unten,
Schlägt mit zerfleischendem Biß in die Weichen den giftigen Zahn ihm.
Sieh, wie der Leib vor den Ringen sich sträubt, wie die Glieder sich winden!
Sieh, wie die Seite zurück sich krümmt, von der Wunde getroffen!
Er, vom bitteren Schmerz gequält und der herben Zerfleischung,
Hebt ein mächtig Geschrei, und sich mühend, die blutigen Zähne
Wegzureißen, ergreift mit der linken Hand er des Drachen
Rücken; es spannen die Muskeln sich an; im gewaltigen Drucke
Bietet er, ach, umsonst! des Körpers gesammelte Kraft auf.
Schon erliegt er der Wut; zum Seufzer erstirbt ihm der Angstruf.
Aber es schlüpfet der Wurm, in häufiger Schlingung sich kehrend,
Schnell hindurch, ihm die Knie mit gewundenen Knoten umstrickend.
Da entschwinden die Waden, es schwillt von der Schnürung das Bein auf;
So auch schwellen empor vom gehemmten Pulse die Adern,
Und die bläulichen Venen erfüllen mit schwarzem Geblüt sich.
Gleich sehr wütet die wilde Gewalt jetzt gegen die Söhne,
Würgt sie mit schneller Verschlingung, zerfleischt die umwundenen Glieder:
Schon hat die blutige Brust des einen die Schlange zerrissen,
Der, mit ersterbendem Mund vom Erzeuger sich Hülfe erflehend,

Nur vom umschlingenden Kreis und der mächtigen Windung gestützt
wird.
Während der zweite, dem keinerlei Biß noch die Glieder verletzt hat,
Mit gehobenem Fuß den Wurm zu entfernen sich anschickt,
Sieht er den Vater; vor Schauder erstarrt ihm jede Bewegung,
Und so hält die gedoppelte Furcht ihm zweifelnd das Jammern
Noch auf der Lippe zurück und im Aug' die Träne. — Daher
war's,
Herrliche Künstler, die ihr, von dauerndem Ruhme erstrahlend,
Solch ein Werk uns geschaffen (obgleich wohl besseren Taten
Ein unsterblicher Name gebührt und wohl euch vergönnt war,
Manchen erhabneren Geist dem künftigen Rufe zu melden),
Trefflich, daß ihr, wieviel sich zum Lob auch Gelegenheit darbot,
Diese ergriffet und euch zur höchsten Höhe hinaufschwangt.
Ihr habt das starre Gestein zu lebenswarmen Gestalten
Schaffend beseelt, habt lebende Sinne dem atmenden Marmor
Eingehaucht; wir erblicken die Wut, die Bewegung, die Schmerzen,
Ja, wir vernehmen sogar das Jammergeschrei. — Es hat Rhodos
Einst euch Ehre verliehen; es lag unendliche Zeit schon
Euere Kunst verborgen, die jetzt am glücklichen Tage
Roma wieder erblickt und verehrt; des vergessenen Kunstwerks
Ruhm ist wieder erneut. — Wieviel herrlicher ist's, mit dem Geiste,
Ja, mit Arbeit und Mühe sogar zu verlängern das Dasein,
Als zur Vermehrung der Pracht und der leeren Verschwendung zu
dienen."

S. 68, Z. 4. Die Betrachtung aus einem malerischen Gesichtspunkte bedeutet hier die Vereinigung zweier aufeinanderfolgender Handlungen, die der Dichter beschreibt, zu zwei in der Vorstellung nebeneinander aufgehängten Gemälden, also zu zwei gedachten optischen Eindrücken. Lessing betont mit Recht, daß diese einander viel stärker beeinträchtigen als aufeinanderfolgende reine Phantasievorstellungen.

VII.

S. 72, Z. 4f. auf einer Münze erblickte *H.*

S. 74, Z. 27ff. Die Darstellung schwebender Körper ist nicht nur möglich, sondern in der Malerei oft mit vollem Erfolg ohne die Hilfsmittel der Flügel und der Wolken versucht worden.

S. 75, Z. 14. Über die verabredeten Zeichen vgl. Abschnitt XII.

S. 78, Z. 13f. Das bei Plinius, „Historia naturalis", 35. Buch, Kap. 78, erwähnte Bild ist kaum mit der sogenannten „Aldobrandinischen Hochzeit", wie einige meinen, identisch. Der Maler heißt in den besten Handschriften nicht Echion, sondern Aëtion.

Z. 27. annimmt] nimmt *H.*

Z. 30. ein Töpfer keine *H.*

VIII.

S. 81, Z. 22—25. Diese Annahme Lessings ist unrichtig; die Hörner des Bacchus wachsen aus der Stirn heraus, wo der Gott mit ihnen erscheint. Sehr häufig trägt er auch das Diadem (gegen S. 82, Z. 3ff.); aber die Hörner sind nicht daran befestigt, auch nicht auf der Berliner Dionysosbüste.

S. 82, Z. 16f. Minerva und Juno erscheinen häufig auf antiken Bildwerken Blitze schleudernd.

S. 83, Z. 22ff. Die Göttergestalten der Künstler sind weder ursprünglich personifizierte Abstrakta, noch erstarren sie zum unveränderlichen Typus (S. 84, Z. 1f.). Lessing meint offenbar ganz richtig, daß gewisse stehende Eigenschaften, die den Göttern beigelegt werden, aus ihrer mythologischen Funktion herstammen und gleichsam als Grundthema in allen möglichen Variationen der Gestalt durchklingen müssen. Vgl. August Schmarsow, Erläuterungen und Kommentar zu Lessings „Laokoon", S. 21—25 (Leipzig 1907).

IX.

S. 86, Z. 2 bis S. 88, Z. 9. Diese Ausführungen Lessings leiten, folgerichtig fortgesetzt, zu der heutigen Autonomie des Kunstwerks. Jede Rücksicht auf äußere Zwecke und Bestimmungen wird dem künstlerischen Schaffen verhängnisvoll. Bei Kultwerken kommt noch hinzu, daß die Tradition in der Regel Auffassung und Stil bedingt. Ob freilich die gehörnten Bacchusstatuen durchweg als Kultbilder anzusehen seien, ist zweifelhaft, weil die Künstler auch im freien Schaffen darauf ausgehen konnten, die mythologische Vorstellung zu verkörpern; man denke an den Moses des Michelangelo.

S. 87, Z. 10. außgegrabenen *H.*

S. 88, Z. 20ff. Die Behauptung, die Alten hätten keine Furien gebildet, ist von Klotz in seinem Buche „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine" (Altenburg 1768) angegriffen worden. Vgl. Lessings Verteidigung in den „Briefen antiquarischen Inhalts", Nr. 6 u. 7 (Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 26—31).

S. 89, Z. 20. Verstellung] Entstellung *H.*

X.

S. 94, Z. 1—4. Das Beispiel der Taubstummensprache würde hier näher liegen; aber diese war damals kaum erst erfunden.

S. 97, Z. 36ff. Die in dieser Anmerkung berührten Gegenstände hat Lessing später in seiner Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet" behandelt. Vgl. Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 65.

XIII.

S. 113, Z. 9f. in welchen ein Gemälde liegt *H.*

XIV.

S. 115, Z. 2ff. Lessing gedachte in der Fortsetzung des „Laokoon" auf Miltons Epos besonders ausführlich einzugehen. Vgl. die „Materialien zum Laokoon", Nr. 8, zweiter Abschnitt, XII (S. 255 dieses Bandes), und namentlich Nr. 17 (S. 280—282) und Nr. 19, XXXV—XL (S. 288f.).

Z. 24. Der Ausdruck malerisch kann hier leicht irreführen; es sollte heißen „anschaulich für die Phantasie des Lesers" oder „als poetisches Gemälde"

XV.

S. 116, Z. 10. Musikalische Gemälde sind für Lessing wahrscheinlich die durch Rhythmus und Klangwirkung ausgelösten Vorstellungen stimmungsmäßiger Art. Vgl. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung („Werke", herausgeg. von Bellermann, Bd. 8, S. 353; Leipz. u. Wien o. J.), wo er Klopstock einen musikalischen Dichter nennt: „Ich sage ‚musikalischen', um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte desselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter."

S. 117, Z. 10f. Blümner bemerkt die Feinheit, die in der Wahl des Präteritums für den plötzlichen Vorgang liegt.

XVI.

S. 118, Z. 27. Das Wort „Gegenstände" bezeichnet hier und im folgenden, wie Elster („Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Neue Folge", Bd. 13, S. 135ff.; Berlin 1899) bewiesen hat, nicht soviel wie Objekte, sondern „Inhalte unserer Auffassung".

Z. 32. Handlung ist nach Lessings Erläuterung in den „Abhandlungen über die Fabel" (Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 400, Z. 17f.) eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Aus dieser Stelle in Verbindung mit der weiteren, a. a. O., S. 406, Z. 27ff., geht hervor, daß Lessing den ästhetischen Begriff des Wortes „Handlung" meint, der sich mit „Begebenheit" oder „Lebensvorgang im allgemeinen" deckt. Hier im „Laokoon" aber nimmt er das Wort, wie Elster (a. a. O.) nachweist, in dem anderen Sinne, daß es nur Begebenheiten, Taten und Handlungen — innere und äußere —, aber nicht die Einheit bezeichnet, also das eine ästhetische Merkmal nicht

mit einschließt und nur soviel wie „Veränderungen“ oder „Vorgänge“ meint.

S. 118, Z. 31—33. Vgl. die „Abhandlungen über die Fabel“ (Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 400 f., und S. 406, Z. 27—32). Mendelssohn schlug in seinen Anmerkungen zu dem Entwurf des „Laokoon“ vor, statt „Handlungen“ zu setzen „Bewegungen“. Lessing blieb bei seinem eigenen Ausdruck, weil es ihm vor allem darauf ankam, prägnant den Unterschied der Körper mit ihren nebeneinander geordneten Teilen und der Vorgänge mit ihren aufeinanderfolgenden Teilen zu betonen. Später wollte er den Zusammenhang von Handlung und Bewegung näher erörtern. Vgl. S. 245 dieses Bandes, Nr. 5. Tatsächlich können Lessings Merkmale höchstens die äußerlichsten Eigenschaften der bildenden Künste und der Poesie bezeichnen. Ihre Stoffgebiete greifen weit ineinander über, und ihre Darstellungsmittel vermögen der Illusion Hilfen zu bieten, welche die von Lessing behaupteten Einschränkungen der Gebiete fast sämtlich aufheben. Er selbst hat schon in Abschnitt XVII (S. 126 f.) die Fähigkeit der Sprache zugegeben, das nebeneinander Befindliche zu schildern, und es liegt nur an dem dort nicht glücklich gewählten Beispiel, wenn er uns scheinbar überzeugt, daß die schildernde Poesie illusionswidrig sei. Man denke dagegen an die großartigen, weit ausgeführten Gemälde in den Romanen der Gegenwart. Ganz ebenso steht es mit der Fähigkeit der Malerei, Handlungen zu schildern. Diese Fähigkeit unterschätzt Lessing, weil sein Formideal durchaus ein plastisches ist. Von spezifisch malerischem Sehen ist bei ihm nichts zu bemerken. Vgl. zum Beweis namentlich S. 291 ff. dieses Bandes, Nr. 20—24, und in den „Collectanea“ den Abschnitt über Rembrandt: Die Rembrantsche Art schickt sich zu niedrigen, possirlichen und ekeln Gegenständen sehr wohl. Durch den starken Schatten, welcher durch den Vortheil des unreinen Wischens oft erzwungen wird, errathen wir mit Vergnügen tausend Dinge, welche deutlich zu sehen gar kein Vergnügen ist. Die Lumpen eines zerrißenen Rockes würden, durch den feinen und genauen Grabstichel eines Wille ausgedrückt, eher beleidigen als gefallen; da sie doch in der wilden und unfleißigen Art des Rembrant würklich gefallen, weil wir sie uns hier nur einbilden, dort aber sie wirklich sehen würden. Hingegen wollte ich hohe, edele Gegenstände nach Rembrants Art zu traktiren nicht billigen. Ausgenommen solche hohe, edle Gegenstände, mit welchen Niedriges und Ekles verbunden ist. Z. E. die Geburth eines Gottes in einem Stalle, unter Ochsen und Esel. Und solche, mit welchen die Dunkelheit vor sich verbunden ist.

S. 119, Z. 18—24. Diese Schlußabschnitte der Fundamentalsätze Lessings sind klar erkennbar aus dem Streben nach durchgeführtem Parallelismus entsprungen. Die Praxis der Poesie widerlegt Lessings Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in bezug auf Schilderungen körperlicher Gegenstände auf Schritt und Tritt. Nur so viel ist richtig, daß der Dichter, um eine genügende Vorstellung der Objekte hervorzurufen, relativ wenige charakteristische

Züge hervorzuheben braucht, weil die Phantasie des Lesers assoziativ ergänzend die Vorstellung ausbaut. Deshalb empfindet man eine steckbriefartige Beschreibung als lästig und kunstwidrig; ein Hauptteil des ästhetischen Vergnügens, die eigene Mitarbeit, wird dadurch unterbunden, ohne daß etwas Besseres erreicht würde.

S. 119, Z. 34. Die Manier Homers darf, wie schon Herder bemerkt hat, nicht zur allgemeinen Regel erhoben werden.

S. 120, Z. 21 ff. Der Kunstgriff Homers entspringt aus dem Wesen epischer Erzählung, nicht aus der von Lessing behaupteten bewußten Absicht, Beschreibung in Handlung zu verwandeln. Übrigens steckt dahinter doch die Freude des Dichters an der Beschäftigung mit dem Objekt um seiner selbst willen, also etwas der verpönten Schilderung in Wesen und Wirkung nahe Verwandtes. Daß es sich nicht um einen durchgeführten Grundsatz Homers handelt, zeigt die Schilderung des Palastes und der Gärten des Alkinoos („Odyssee", 7. Gesang, V. 84 ff. und 112 ff.). Vgl. dazu S. 289 dieses Bandes, Z. 23 ff. Zum ganzen Abschnitt XVI vgl. auch Lessings Brief an Nicolai vom 26. März 1769 (S. 463 f. dieses Bandes, Anm. zu S. 15, Z. 3).

XVII.

S. 126, Z. 25 f. Die Worte der Dichter soll immer malen bedeuten entweder „die (falsche) Kunstlehre der Zeit verlangt von dem Dichter, daß er male" oder „vorausgesetzt, daß der Dichter male".

Z. 28. Die „deutliche Vorstellung" ist nach der Terminologie der Wolffschen Philosophie der vollständige Begriff eines Ganzen. Psychologisch ist der Gesamteindruck oder die hervorstechende Wirkung eines Teils in der Regel beim Erblicken von Objekten das Primäre, die erste Erkenntnis des Gegenstandes Begründende.

Z. 35. nichts mehr als] gleichsam nur *H.*

S. 127, Z. 16 ff. Albrecht von Haller hat sich gegen diese Kritik in seiner Rezension des „Laokoon" („Göttinger Gelehrte Anzeigen", 1766, Stück 112 und 113) gewehrt. Er schrieb: „Uns dünkt aber, Herr L. verfehlt hier des Zwecks, den ein Dichter bei solchen Gemälden sich vorgesetzt hat. Er will bloß einige merkwürdige Eigenschaften des Krautes bekannt machen, und dieses kann er besser als der Maler: denn er kann die Eigenschaften ausdrücken, die inwendig liegen, die durch die übrigen Sinne erkannt oder durch Versuche entdeckt werden, und dieses ist dem Maler verboten."

Z. 18. Haller: „am". — Haller erläutert: „*Gentiana floribus rotatis verticillatis,* eines der größten Alpenkräuter, und dessen Heilkräfte überall bekannt sind."

Z. 30. Haller: „verguldten".

S. 128, Z. 2. Haller: „eine helle".

S. 131, Z. 11 ff. Horaz tadelt nicht die Schilderung an sich, sondern nur die unmotivierte. Er fährt nach der zitierten Stelle mit den Worten fort: „*Sed nunc non erat hic locus*".

S. 132, Z. 10. Wohl mehr noch wegen der in Frankreich viel gelesenen Idyllen Geßners.

XVIII.

S. 133, Z. 11. „Wahrscheinlich liegt eine Verwechslung mit Lodovico Mazzolino von Ferrara vor (ca. 1481—1530), dessen erzählender Darstellungsweise auf kleinfigurigen Bildern die Aussage Lessings über den Raub der Sabinerinnen ganz entspricht.“ (August Schmarsow, Erläuterungen und Kommentar zu Lessings „Laokoon“, S. 110; Leipz. 1907.)

Z. 13f. Wahrscheinlich meint Lessing das dem Tizian zugeschriebene Bild der Galerie Borghese in Rom, das Jonathan Richardson ebenfalls mißbilligend erwähnt. Das Bild gilt jetzt für ein Werk des Bonifazio.

Z. 15—17. „Dies Verfahren findet sich bei legendarischen und historischen Stoffen besonders im 15. Jahrhundert allgemein. Es ist aber ein wesentlicher Unterschied 1. zwischen Wandmalerei, an der wir schauend entlang gehen müssen, und Tafelmalerei, vor deren gerahmten Einzelbildern wir still stehen, — 2. zwischen Nebeneinanderreihung (Koordination) gleichwertiger Bestandteile und Unterordnung (Subordination) oder Hintereinanderschiebung verschiedenwertiger Szenen. Besonders lehrreich für die Entwickelung zur Einheit des Momentes ist die Reihe der Wandgemälde von Botticelli, Ghirlandajo nebst anderen Florentinern einer- und Perugino (Schlüsselübergabe) anderseits; aber auch der Vergleich zwischen den Deckenbildern Michelangelos (Schöpfung — Sündenfall und Vertreibung) und den Teppichen Raffaels, die zu unterst aufgehängt wurden.“ (August Schmarsow, a. a. O.; vgl. die Anmerkung zu S. 133 dieses Bandes, Z. 11.)

S. 134, Z. 7—17. Vgl. S. 232 dieses Bandes, Z. 25 bis S. 233, Z. 13.

Z. 30. welches *H* und alle Drucke.

S. 136, Z. 7 bis S. 137, Z. 8. Für seine Zeit ist Lessing im Recht, wenn er nur die Stellung des Attributs vor dem Substantiv für möglich hält; denn dieser genaue Anschluß an den prosaischen Sprachgebrauch war für die Dichtung seit Opitzens „Buch von der deutschen Poeterey“ zum Gesetz geworden. Erst später ist wieder die frühere Freiheit der Wortstellung gewonnen worden, vor allem durch das Beispiel des Vossischen Homers. Auch drei vorausgestellte Attribute (S. 136, Z. 27 ff.) ergeben, wie zahlreiche Beispiele neuerer Dichter bezeugen, kein verwirrtes Bild. Als bekanntester Beleg sei nur der zweite Vers von Goethes „Iphigenie“ angeführt: „Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines.“

S. 137, Z. 10. zu vergessen *H*.

Z. 28 ff. Rudolf Hildebrand („Beiträge zum deutschen Unterricht“, S. 279—283; Leipz. 1897) weist darauf hin, daß in dem Bericht über die Arbeit des Hephästos an dem Schilde ein Tempuswechsel eintritt. Bis V. 524 findet sich ausschließlich das Imperfektum, dann

herrscht der Aorist vor; „es tritt damit von der Vorstellung des Künstlers bei seiner Arbeit hinweg und springt in die Vorstellung des Geschehenden selbst um, hinter welcher der Schild und das langsame Arbeiten augenblicklich wie vergessen zurücktritt". Hildebrand hat übersehen, daß Lessing bereits dieses Verfahren Homers erwähnt. Er nennt es sehr gut die Perspektiv des Dichters (vgl. S. 233 dieses Bandes, Z. 14—24).

S. 138, Z. 8 ff. Lessing fürchtete später (an den Virgil-Herausgeber Heyne, 29. Juli 1771), daß er für die Manier des Homer gegenüber Virgil zu parteiisch gewesen wäre. In der Tat ist Virgil wiederholt mit guten Gründen gegen Lessings unbilliges Urteil verteidigt worden, z. B. von J. Plüß, Vergil und die epische Kunst, S. 270 ff. (Leipz. 1884).

XIX.

S. 144, Z. 3 f. Die beiden Worte *actu* und *virtute* sind in der philosophischen Terminologie gebräuchlich als Übersetzungen der Aristotelischen Begriffe *ἐνέργεια* und *δύναμις*.

S. 145, Z. 26 ff. Über die Kunst der griechischen Frühzeit, die ägäisch-mykenische Epoche, haben erst die Ausgrabungen der jüngsten Zeit Aufschluß gegeben. Diese Kunst spiegeln die homerischen Gedichte, die aus einer weit jüngeren Zeit stammen, in merkwürdig getreuer Erinnerung ab, zum Teil, wie leicht begreiflich, Erzeugnisse jüngerer Kulturen in das Bild der alten Zeit hineinschiebend. So sind die Rundschilde von Erz erst ionischer Herkunft, während die mykenischen Denkmäler nur längliche Lederschilde zeigen. In der Malerei war das Können der Zeit Homers mit ihrem Vorherrschen geometrischer Ornamente unter die hochentwickelte Kunst der ägäischen Epoche herabgesunken, also nicht mehr in ihrer Kindheit.

S. 146, Z. 3 f. Daß es den Gemälden Polygnots an Perspektive gefehlt habe, ist eine unbegründete Annahme. Er stellte seine übereinander in Reihen angeordneten Figuren auf ein ansteigendes Gelände und ließ sie demgemäß nur teilweise sichtbar werden. Schon Klotz hat Einwürfe gegen Lessings Ansicht erhoben, worauf Lessing in den „Briefen antiquarischen Inhalts", Nr. 9—12, erwiderte.

S. 147, Z. 32 f. Die Bemerkung ** darf als nicht genau der Wahrheit entsprechend betrachtet werden. Vgl. die „Einleitung des Herausgebers", S. 12 dieses Bandes, Z. 24 ff.

XX.

S. 148, Z. 2 f. Jedenfalls nur eingefügt, um die bewußte Unterlassung jeder Polemik gegen Winckelmanns „Kunstgeschichte" bis zum Abschnitt XXVI (vgl. S. 189 dieses Bandes, Z. 23 ff.) zu begründen.

Z. 7 ff. Lessings Definition der Schönheit geht im letzten Grunde auf die „Poetik" des Aristoteles, Kap. 7, zurück: „Ferner bedarf das Schöne, sei es nun ein lebendiges Wesen oder sonst ein zusammengesetztes Ding, nicht nur einer Ordnung seiner Teile, sondern auch

einer gewissen nicht eben beliebigen Größe. Beruht doch alle Schönheit auf Größe und Ordnung. Darum kann weder ein winzig kleines Geschöpf schön sein — denn die Anschauung wird verworren, sobald sie sich der Grenze des Wahrnehmbaren nähert — noch auch ein ungeheuer großes; denn bei diesem hört die Anschauung auf, eine gleichzeitige zu sein, dem Betrachtenden geht vielmehr ihre Einheit und Ganzheit verloren." Gottsched sagt in der „Kritischen Dichtkunst", S. 110 (Leipz. 1730): „Das genaue Verhältnis, die Ordnung und richtige Abmessung aller Teile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit." Breitinger in seiner „Kritischen Dichtkunst" (Zürich 1740) wiederholt die Definition, die Bodmer in der Schrift über die poetischen Gemälde der Dichter gegeben hat: „Ich verstehe durch das Schöne das Übereinstimmende in dem Mannigfaltigen. Wenn wir unter den Teilen Ordnung, Ebenmaß und Harmonie wahrnehmen, solches bezieht sich vornehmlich auf die Vermischung der Farben, auf die Symmetrie der Glieder und Teile, der Lineamente und Züge." Nach Baumgarten („Aesthetica", § 14; Frankf. a. O. 1750) heißt Schönheit die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis (vgl. Bd. 3 dieser Ausgabe, S. 302, Z. 23 ff.). Nach „Aesthetica", § 18 bis 20, ist Schönheit 1) sinnlich wahrnehmbare Übereinstimmung der Vorstellungen *(cogitationum)* zu einem Ganzen *(pulchritudo rerum et cogitationum)*; 2) Übereinstimmung der Ordnung *(pulchritudo ordinis)*; 3) Übereinstimmung der Bezeichnung sowohl mit der Ordnung wie mit den Dingen *(pulchritudo significationis)*, somit sinnlich wahrnehmbare Übereinstimmung der Teile zu einem Ganzen nach Vorstellungen, Ordnung und Ausdruck. Mendelssohn endlich definiert die Schönheit als die Einheit im Mannigfaltigen, kehrt aber in den Anwendungen seiner Definition zurück zu der Fassung Baumgartens als der Übereinstimmung, dem Einklang im Mannigfaltigen. Die schönen Gegenstände müssen eine Ordnung oder sonst eine Vollkommenheit darbieten, die in die Sinne fällt, und zwar ohne Mühe in die Sinne fällt („Über die Empfindungen", S. 40; Berl. 1755). Im Anschluß an Aristoteles ist auch für ihn die Eigenschaft für das Schöne ausschlaggebend, daß sich seine Teile auf einmal übersehen lassen (a. a. O., S. 20—24). Diese Definition nimmt Lessing hier auf und zieht daraus seine unberechtigte Folgerung für die Sonderaufgaben der bildenden Kunst und der Dichtung. Gegen die grundsätzliche Verbannung der Malerei aus der Poesie hat sich schon Mendelssohn in seiner Anmerkung zu dem Entwurf dieses Abschnitts (S. 228 dieses Bandes, Z. 20 ff.) erklärt und unter anderem auf die Gedichte des Anakreon verwiesen, die Lessing S. 156 dieses Bandes, Z. 19 ff. bespricht.

XXI.

S. 158, Z. 15 f. Außer an dem Beispiel der Helena läßt sich Homers Verfahren, die Schönheit durch ihre Wirkung zu schildern, auch an drei Beispielen aus der „Odyssee" nachweisen: der Wirkung

Penelopes auf die Freier, der Wirkung des Odysseus und der Nausikaa aufeinander. Vgl. auch das von Lessing S. 282 dieses Bandes, Z. 15 bis 19, über Milton Gesagte.

S. 159, Z. 21 f. Mendelssohn hatte gesagt: „Reizend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung" und sich damit an eine schon seit der Renaissance vorhandene, von Home, Webb, Spence u. a. wieder aufgenommene Definition angeschlossen. Vgl. W. G. Howard, Reiz ist Schönheit in Bewegung („*Publications of the Modern Language Association of America*", Bd. 24, S. 286—293; New York 1909). Nahe verwandt ist Schillers späterer Begriff der Anmut.

S. 160, Z. 1. Vgl. S. 36 dieses Bandes, Z. 3 ff., und S. 229, Z. 18 bis 24). In der Anmerkung zu dieser Stelle des Entwurfs hat schon Mendelssohn auf die Zulässigkeit des Transitorischen in Gruppenbildern (Reliefs, Gemälden) im Gegensatz zu der Einzelstatue hingewiesen.

XXII.

S. 162, Z. 3. Nach Plinius, „Historia naturalis", 35. Buch, Kap. 64, stand dieses Bildnis des Zeuxis in Agrigent.

Z. 18 f. Eine Ausführung dieses Gemäldes hat Asmus Carstens geliefert.

S. 164, Z. 10 ff. Gegen diese Stelle polemisierte Klotz in seinem Buche „Über die geschnittenen Steine", und Lessing erwiderte im ersten der „Briefe antiquarischen Inhalts" (Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 12—16).

Z. 11. ſo gar] ſogar *H* und der Originaldruck. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Sinn ist: „nicht besonders viele". Lessing will also sagen, es fänden sich verhältnismäßig wenige Gemälde nach Homer erwähnt.

S. 165, Z. 6. Nach der Ansicht Blümners hat Dilthey die wahrscheinlichste Erklärung der Pliniusstelle gegeben („Rheinisches Museum", 1870, S. 321 ff.). Er nimmt an, daß Plinius hier eine griechische Quelle benutzte, in der er die die Artemis begleitenden Jungfrauen oder Nymphen bezeichnet fand als *θύουσαι*. Bei dem Doppelsinn dieses Wortes faßte es Plinius in der nächstliegenden Bedeutung und übersetzte es durch „opfernde", während es vielmehr „dahinstürmende" heißen sollte. Die fröhliche Schar der Artemis-Jungfrauen begleitet sie, lustig sie umschwärmend, mit leicht beflügelten Füßen, genau so, wie es Homer schildert.

S. 167, Z. 4—11. Die berühmte Künstleranekdote steht auch bei Strabo, Dio Chrysostomos und Macrobius. Der letztere sagt ausdrücklich, wie Lessing, daß die Augenbrauen und das Haar dem Phidias den gesamten Gesichtsausdruck seines Zeus geliefert hätten. Von dem Zeus des Phidias haben wir nur durch elische Münzen aus der Zeit Hadrians eine ungenügende Vorstellung, weshalb die Frage nach der Einwirkung Homers nicht mit Sicherheit zu beantworten

ist. Vgl. Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, S. 258 (9. Aufl., Leipzig 1911) und den Literaturnachweis dazu.

S. 168, Z. 6. Der Apollo von Belvedere, in neuerer Zeit dem Leochares zugeschrieben, weicht in den Proportionen nicht nur durch die Beine und die Füße von der Norm ab. Alle diese Veränderungen der gewohnten Maße dienen dem Zwecke, den Eindruck der jugendlichen, leicht schwebenden Gestalt zu verstärken.

XXIII.

Die Abschnitte XXIII—XXV bedeuten den Anfang der von Späteren ausgebauten „Ästhetik des Häßlichen"; vgl. namentlich das so betitelte Buch von Rosenkranz (Königsberg 1853).

S. 169, Z. 26—31. Vgl. die Definition der Schönheit, S. 148, Z. 7—9, und die Erläuterung dazu S. 481 f. Wie sich die heutige Ästhetik zu dem Häßlichen in der Kunst stellt, sieht man am kürzesten aus Johannes Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 2, S. 562 ff., besonders S. 568 (München 1910).

S. 170, Z. 21 f. Dieser Auffassung des Thersites hat schon Herder im ersten „Kritischen Wäldchen", Abschnitt 22 (1769), widersprochen. Häßlichkeit ist kein notwendiger Bestandteil des Lächerlichen, und Thersites ist als gemeiner Charakter gezeichnet, der in erster Linie widerlich und verächtlich wirkt, auch keineswegs unschädlich (S. 171, Z. 22 ff.), sondern durchaus darauf bedacht, Schaden zu stiften, und deshalb abscheuerregend.

Z. 32. Goethe gebraucht das Wort Fratze in entsprechender Bedeutung als Bezeichnung des Widerlich-Unbedeutenden, z. B. „Faust", V. 1561, 1739, 4241, und „Werther", Brief vom 1. Juli. Die Mönchsfratze bedeutet allgemein falsche, niedrige Vorstellung eines mittelalterlich beschränkten Kopfes. Vgl. S. 280 dieses Bandes, Z. 5. Die Sage, Äsop wäre bucklig und verkrüppelt gewesen, stammt bekanntlich schon aus dem Altertum.

XXIV.

Über die Verwendung der Körperschönheit und -häßlichkeit in der Malerei vgl. die trefflichen Bemerkungen von Schmarsow in seinem Laokoon-Kommentar, S. 64—76. Lessings Ausführungen in den Abschnitten XXIV und XXV verlieren dadurch ihre Beweiskraft für die Malerei, daß sie nirgends die spezifisch malerische Vorstellung des beleuchteten Körpers im Raume zugrunde legen. Sie können nur für die Einzelstatue bedingte Geltung im Umkreise idealisierender Kunst behaupten. Jeder Leser wird zahlreiche hervorragende Kunstwerke, besonders aus neuester Zeit, kennen, die häßliche und zugleich schädliche Gegenstände darstellen und doch auf den Beschauer dauernd eine tiefe und reine Wirkung üben.

S. 175, Z. 33. am Ende nach sich zu ziehen *H.*

S. 176, Z. 25. Bei Aristoteles nicht reißende, sondern „verächtlichste" *(ἀτιμότατα)* Tiere.

S. 178, Z. 10f. Klotz hat an der von Lessing zitierten Stelle behauptet, daß die lächerliche Gestalt des Thersites überhaupt nicht in ein ernsthaftes Epos hineingehöre. Darauf erwiderte Herder im ersten „Kritischen Wäldchen“, Abschnitt 21, und Lessing selbst im einundzwanzigsten der „Briefe antiquarischen Inhalts“ (Bd. 6 dieser Ausgabe, S. 34, Z. 18 bis S. 35, Z. 12).

XXV.

Die Empfindung des Ekelhaften entspringt aus wirklichen oder vorgestellten Geschmacks- und Geruchseindrücken widerwärtiger Art. Dabei spielt die subjektive Empfindung eine so wichtige Rolle, daß eine Norm immer nur für zeitlich und sozial beschränkte Kreise aufgestellt werden kann. Die von Lessing angenommene besteht heute kaum noch irgendwo zu Recht.

S. 178, Z. 18f. Mendelssohn fährt nach der S. 175 dieses Bandes, Z. 6ff., zitierten Stelle fort: „Die unangenehme Leidenschaften der Seele haben aber noch einen dritten Vorzug vor dem Eckel und andern widrigen Empfindungen des Körpers, dadurch sie ausser der Nachahmung“ usw.

Z. 20. Mendelssohn: „schmeicheln. Dieser ist, daß sie.“

S. 179, Z. 30. aber fehlt bei Mendelssohn.

Z. 32. daß: Mendelssohn: „das“.

Z. 33. Denn fehlt bei Mendelssohn. — Mendelssohn: „zu reden aber“.

S. 180, Z. 18. das Gefühl fehlt *H.*

S. 183, Z. 9. zerfleischten *H.*

S. 185, Z. 19. des Opferochsens . . ., den *H.*

S. 187, Z. 2. die Söhne selbst *H.*

Z. 15ff.

Lamure.

Welch Ungewitter tobt in meinem Magen:
Wie schrei'n die leeren Därme! Meine Wunden schmerzen;
O, daß sie nur noch einmal bluten möchten,
So hätt' ich etwas, meinen Durst zu löschen!

Franville.

Welch gutes Leben hatten meine Hunde
Daheim in meinem Haus, ein Magazin,
Ein Magazin von schönen Knochen, Krusten,
Kostbaren Krusten! O, wie kneipt der Hunger!

Lamure.

Wie steht es?

Morillat.

Hast du Essen aufgefunden?

Franville.

Nicht einen Bissen kann ich hier erspähn.
Zwar gibt's die besten Steine, doch sie sind

Zu hart zum Nagen: etwas Schlamm auch holt' ich,
Mit Löffeln zu verzehren, guten, dicken Schlamm,
Allein er stinkt verflucht; auch alte, faule Strünke,
Sonst wächst nicht Laub noch Blüt' auf dieser Insel.

Lamure.

Wie sieht es aus?

Morillat.

Es stinkt auch.

Lamure.

Es mag wohl Gift sein!

Franville.

Sei's, was es will, wenn's nur hinuntergeht!
Ei, guter Freund, Gift ist ein fürstlich Essen!

Morillat.

Hast du nicht etwas Zwieback? Keine Krumen
In deiner Tasche? Hier, da nimm mein Wams
Und gib mir nur dafür drei kleine Krümchen.

Franville.

Nicht für drei Königreiche, wenn ich sie hätte!
Lamure, o nur ein ärmlich Schöpsenstückchen,
Das wir verschmähten!

Lamure.

Du sprichst vom Paradies.

Franville.

O, nur den Hefen von den Freundschaftsbechern,
Die wir zur Nacht aus Übermut verschüttet.

Morillat.

O, nur die Gläser, um sie abzulecken!

Franville.

Hier kommt der Wundarzt. Was hast du entdeckt?
O lächle, lächl' und tröst' uns.

Wundarzt.

Ich verschmachte.
Jetzt lächle, wer noch kann! Ich finde nichts,
Nichts kann uns Nahrung werden ohne Wunder;
O hätt' ich meine Büchsen, meine Leinwand,
Bählappen, meine Wieken und die andern
Wohltätigen Gehülfen der Natur,
Welch leckres Mahl wollt' ich daraus bereiten!

Morillat.

Hast keinen alten Stuhlzapf?

Wundarzt.

Möcht' ich's, Herr!

Lamure.

Nicht ein Papier, in welchem so ein Labsal,
Wie Pulver, Pillen, eingekerkert lagen?

Franville.

Die Blase, die ein kühlendes Klistier —

Morillat.

Hast du kein Pflaster, keinen alten Umschlag?

Franville.

Uns kümmert nicht, wozu es einst gedient.

Wundarzt.

Ich habe nichts von solchen Leckerbissen,
Ihr Herrn.

Franville.

Wo blieb der große Wulst, den du
Hugh, dem Matrosen, von der Schulter schnittest?
Das wäre jetzt ein rechter Fürstenschmaus!

Wundarzt.

Ja, wenn wir den noch hätten, meine Herren!
Ich warf ihn über Bord, ich Eselskopf!

Lamure.

Du unbedachter Schurke! —

XXVI.

Von der Erörterung der in den letzten Abschnitten behandelten archäologischen Einzelfragen muß an dieser Stelle abgesehen werden.

S. 191, Z. 5ff. Über die wirkliche Entstehungszeit der Laokoongruppe vgl. S. 467f. dieses Bandes.

S. 192, Z. 12f. Dies ist die Datierung Winckelmanns.

S. 193, Z. 13. Plinius: *Nec deinde.*

Z. 13—27. Die Pliniusstelle kann nicht als Beweis für die Entstehungszeit der Laokoongruppe gelten, weil sie offenbar verdorben ist. Entweder steht der letzte, mit *Similiter* beginnende Satz an falscher Stelle, oder es ist sonst eine Textverderbnis eingetreten; denn hier handelt es sich gar nicht, wie vorher, um den geringeren Ruhm gemeinsam arbeitender Künstler.

Z. 18. Plinius: *praeferendum.* — Plinius: *ac.*

Z. 22. Plinius: *Polydeuces.*

XXVII.

Aus neugefundenen rhodischen Künstlerinschriften hat sich ergeben, daß die Blüte der Kunst auf Rhodos vom Ende des dritten bis zum Ende des ersten Jahrhunderts v. Chr. dauerte. Innerhalb dieser Zeit erscheinen die Künstlernamen Athanodorus und Agesandros

auch auf Ehreninschriften und in der Liste der Athena-Priester von Lindos. Es ergeben sich daraus als wahrscheinliche Künstler der Laokoongruppe drei jüngere Mitglieder derselben Familie aus dem ersten Jahrhundert v. Chr., vermutlich Vater und zwei Söhne, wie Lessing (S. 198 dieses Bandes, Z. 19ff.) mit Recht annimmt. Daß dieselbe Familie ein Jahrhundert später noch drei gleichnamige Künstler hervorgebracht hätte, die in demselben Verhältnis zueinander standen, erscheint kaum möglich.

S. 199, Z. 9. Die Meister des Farnesischen Stieres. Plinius sagt a. a. O. von ihnen: *parentum hi certamen de se fecere, Menecratem videri professi, sed esse naturalem Artemidorum.*

Z. 11ff. Die beiden verschiedenen Tempora der griechischen Künstlerinschriften, von denen Plinius spricht, sind, wie man annehmen darf, nicht Imperfectum und Aorist, sondern Imperfectum und Aorist einerseits und Perfectum anderseits. In der Blütezeit und später überwog in Griechenland freilich der Aorist.

S. 200, Z. 9. sich vorher *H.*

S. 203, Z. 4. Der Infinitivus hat ja nur Ein Praeteritum *H* (von Lessing in der Druckkorrektur gestrichen).

S. 204, Z. 2. angeben] festsetzen *H.*

XXVIII.

Lessing hat über seine falsche Deutung des Borghesischen Fechters selbst in den „Briefen antiquarischen Inhalts", Nr. 35—39, den Stab gebrochen. Er bemerkt dort, daß schon die von Winckelmann entlehnte Beschreibung der Figur (S. 205 dieses Bandes, Z. 5—7) falsch ist und ihn irregemacht oder wenigstens in seinem Irrtum bestärkt habe, während er hier (S. 204, Z. 23f.) sich stellt, als ob er erst nach seiner vermeinten Entdeckung Winckelmanns Beschreibung gelesen hätte.

Der ganze Abschnitt XXVIII sollte zufolge des 38. antiquarischen Briefes in der künftigen (nicht mehr erschienenen) Ausgabe des „Laokoon" fortfallen, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.

XXIX.

S. 208, Z. 7. ein jeder] jeder andere *H.*

Z. 12. Schon fehlt *H.*

S. 211, Z. 21. in welcher *H* und die ersten Drucke.

S. 214, Z. 2. Vgl. Hugo Blümner, Zu Lessings „Laokoon" *(Krokylegmus)* („Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte", Bd. 4, S. 358—360: Weimar 1891).

Materialien zum „Laokoon“ (S. 215—318).

Von den Vorarbeiten Lessings, deren Handschriften jetzt die Erben des Geh. Justizrats Lessing in Berlin besitzen, ist eine Auswahl von Karl Lessing in der zweiten Auflage des „Laokoon“ (Berlin 1788), der vollständige Abdruck in den neueren Lessingausgaben enthalten. Wir folgen hier der von Muncker in allen Hauptsachen sicher zutreffend gegebenen chronologischen Anordnung und der aus ihr sich ergebenden Zählung der Handschriften. Für das Studium der zahlreichen, vielfach für Lessings Denkarbeit sehr belehrenden Korrekturen der Handschriften sei auf Munckers große Ausgabe (Bd. 14, S. 334—440) verwiesen.

S. 215, Nr. 1. Vielleicht schon in das Jahr 1762, spätestens in den Frühling 1763 zu setzen. Vgl. Abschnitt XVI und „Materialien“, Nr. 3, die Ausführung dieses Entwurfs.

S. 220, Nr. 2. Etwa gleichzeitig mit Nr. 1, weil diese Notizen aus dem „Polymetis“ zum Teil schon in Nr. 3 verwendet sind.

S. 223, Z. 24. Lessing plante eine besondere Abhandlung über Homers Apotheose von Archelaos. Die spärlichen Vorarbeiten dazu sind zum ersten Male in Munckers Ausgabe (Lessings sämtliche Schriften, Bd. 15, S. 25; Leipzig 1900) gedruckt.

S. 224, Nr. 3. Zu diesem Entwurf haben auf der von Lessing freigelassenen Hälfte der Seiten Mendelssohn und Nicolai ausführliche Anmerkungen gemacht, die zum Teil auf die weitere Arbeit am „Laokoon“ einwirkten. Als Lessing im Juli und August 1763 mit Tauentzien in Potsdam war, hat er mit den beiden Freunden auf Grund dieses Entwurfs den Stoff durchgesprochen (vgl. S. 245 dieses Bandes, Z. 12 f.), und vermutlich haben sie ihre Einwürfe schon vor dem Gespräch auf der Handschrift fixiert. Wir geben hier diese wichtigen Anmerkungen mit Bezeichnung der Schreiber wieder.

Z. 15 f. deutliche von Mendelssohn unterstrichen, der hinzufügte: „allgemeine; denn deutlich sind alle Begriffe der Malerei“.

S. 225, Z. 7. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu thun, von der deutlichsten Erkentnis abgetheilet werden, denn sie zeigen dem Virtuosen nur, wovon er zu abstrahiren hat. Es sind also blos negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst seyn können.“ — Ferner Nicolai: „Recht. Ich möchte die Kritik wie die Psychologie *in rationalem et empyricam* abtheilen; und gerade bei dieser Materie die Grenzen zweier Künste abzutheilen, wird die Erfahrung, die Rüksicht auf das, was alle Künstler gethan haben, unumgänglich nöthig sein. In Nordamerika hatten die Franzosen und Engländer unter der Hand ihre Grenzen erweitert; Nun erinnern Sie sich, was für Unordnungen itzt daraus entstanden sind, weil die Minister zu Utrecht keine rechte Landcharten hatten, als sie abtheilten.“

S. 225, Z. 23. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerey. Jene bedienet sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmet aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik und einige mit der Malerey gemein. Ihre Zeichen sind von willkührlicher Bedeutung, daher drüken sie auch zuweilen nebeneinander existirende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingrif in das Gebiete der Malerey zu tun, jedoch hiervon in der Folge ein mehreres."

Z. 25. Für Nachahmende setzt Mendelssohn „natürliche".

Z. 32. Hierzu Mendelssohn: „Nein! sie drüken auch nebeneinander existirende Dinge aus, wenn sie von willkührlicher Bedeutung sind."

Z. 33f. Hierzu sagt Mendelssohn: „Bewegungen heißen sie eigentlich, denn es giebt Handlungen, die aus nebeneinander existirenden Teilen bestehen, und diese sind malerisch. Aber die Bewegung bestehet bloß aus Teilen, die auf einander folgen. Wir haben also Bewegungen und Handlungen. Die Musik drückt Handlung durch die Bewegung und die Malerey Bewegung durch die Handlung aus. Jene vermittelst natürlicher Töne, diese vermittelst der Räume. Die Poesie hat Bewegungen und Handlungen vermittelst der willkührlichen Zeichen. Die Poesie hat aber auch unbewegliche Handlungen; diese sind vollkommen malerisch. Z. B. das Homerische Gleichnis, da die Hirtenknaben vor der Heerde stehen und dem grimmigen Löwen brennende Fackeln entgegen halten. Der sterbende Adonis, die Entführung der Europa sind Folgen von Schilderungen, da stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln."

S. 226, Z. 14. Hierzu sagt Mendelssohn: „Die Poesie kan gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen, so betrachten wir 1) die Theile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelne Theile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkührliche Zeichen angedeutet werden; so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Theile, allzu beschwehrlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll."

Z. 24. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Der Dichter suchet allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bey einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine grössere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist; so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kan. Die folgenden wohlausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen."

S. 228, Z. 28. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Wenn wir die Malerey völlig aus der Poesie verbannen; so verdammen wir manche trefliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. Pindar sogar hat Malereyen im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Zepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerey. Homer scheint dergleichen Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr. Allein wie hat er die Häßlichkeit des Thersites malen können, ohne nebeneinander seyende Teile sehen zu lassen, die nicht übereinstimmen? Konnte dieses in Ansehung der Häßlichkeit geschehen, warum nicht auch in Ansehung der Schönheit?"

S. 229, Z. 10. Hierzu bemerkt Nicolai: „Aus ganz andern Gründen könte sich begreifen lassen, warum Homer dergleichen außführliche Schilderungen hier nicht machen muste (ob sie gleich auch bey ihm und andern Dichtern zu finden sind). Das Gedicht war auf die Schönheit der *Helena* gebauet, deßwegen sollte man den Grund nicht sehen.

Ich bin hier mit vielem Einzelnen nicht zufrieden, aber weil ich mich nicht deutlich ausdrüken kan, so schreibe ich nur was seichtes nieder."

Z. 21. Hierzu sagt Mendelssohn: „Ihre Dichter lassen die Venus, soviel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, das heißt, freundlich seyn, und dieses thun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus maleten, wie sie aus dem Meer kömt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? So wohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben; eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitude haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkoset oder die Bildseule des Pygmalions belebt; so lächelt sie würklich."

S. 230, Z. 9. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Abermals nicht allgemein. Sie kan durch den Contrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, Silenen, Faunen, die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto, der die Proserpina entführt. Der Grund, den Sie anführen, beweiset nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschloßen."

Z. 24. Hierzu sagt Mendelssohn: „Schrekliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alecto, ja diese verdienet den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Miltons. Nicht alles Schrekliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fakel der Furien."

Z. 30. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie

sich des Hogarthschen Tanzes. Alle häßliche Figuren in demselben sind lächerlich. Dr. Slop, Sancho, Don Quixote usw. Thersites würde auch in der Malerey lächerlich seyn. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig kontrastiren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte; so kan ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst thut er keine so schlimme Wirkung."

S. 232, Z. 27. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Die Malerey und Dichtkunst befinden sich nicht völlig in eben den Umständen. Bey dem Maler ist die geringste Veränderung des Augenblicks eine Übertretung der Grenzen, die man sich nicht ohne Noth erlauben darf. Hingegen hat der Dichter auch einiges Recht auf das Nebeneinanderexistirende, wenn nur die Zeichen, deren er sich bedienet, nicht von grösserm Umfange sind als die Begriffe, die zum sichtbaren Ganzen gehören, in welchem Falle die Imagination zu sehr arbeiten muß, aus den Theilen ein Ganzes zusamen zu setzen. Die Musik ist hierin der Malerey, wie oben erinnert worden, schnurstraks entgegengesetzt. Allein sie erlaubet nicht den geringsten Eingrif in das Gebiete des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingrif nennen." — Nicolai fügt hinzu: „Auch die Harmonie ziehe ich nicht hieher."

Z. 34. Hierzu Nicolai: „Sehr richtig und ein sehr fruchtbarer Satz in der Malerei, welches (im Vorbeigehen) durch das Batteuxsche System nicht kan erklärt werden."

S. 233, Z. 13. Hierzu sagt Nicolai: „Der Maler kan den Kunstgriff, daß verschiedene Figuren Bewegungen machen, die sich auf den vorigen und folgenden Augenblick beziehen, auch ohne Beihülfe der Perspectiv brauchen. — Es können auf der andern Seite Personen, die in Perspectiv stehen, Bewegungen machen, die in eben den Augenblick gehören. Auch Personen, die auf eben demselben Grunde stehen, können einer die Haupthandlung sehen und die andern nicht — in sofern sie aber auf einem Grunde stehen, stehen sie nicht in Perspectiv — z. E. auf einem antiquen Basrelief. Also fehlt mir an der Anwendung immer etwas."

Z. 24. Hierzu führt Mendelssohn aus: „Diese ganze Betrachtung über die Perspektive will mir nicht so recht in den Sinn. Die Perspektive ist eine Nachahmung der Natur in Ansehung der Distanzen. Die Natur drükt die Distanzen aus durch die relative 1) Größe, 2) Deutlichkeit und Lauterkeit der Farben. Der Maler malet seine Gegenstände kleiner, undeutlicher und mit geschwächten Farben, und wir glauben, sie seyen entfernter. Endlich bedienet er sich dieser Entfernungen, um seine stehende Bilder etwas beweglicher zu machen. Dieses ist ein Nutzen, den der Virtuose von der Perspektive ziehet, sie machet aber keineswegs das Wesen der Perspektive aus. Auch in der Dichtkunst giebt es einen Inbegrif sinnlicher Vorstellungen, die

vermöge ihrer Situation den stärksten Eindruk machen sollen; diese machen, wenn ich mich so ausdrüken kann, den Hauptgrund aus. Andere Begriffe sind mit diesen theils mittelbar, theils unmittelbar verbunden und müssen daher nach Masgebung ihrer Entfernungen auch desto schwächer würken. Dieses entspräche also der Perspektive der Maler. Ob aber dieses schwächere Licht nach Masgebung der Entfernung dem Dichter so nützlich seyn mag als dem Maler seine Perspective, wage ich nicht zu entscheiden." Nicolai fügt hinzu: „Ich auch nicht, aber ich neige stark zum *negativen*."

S. 233, Z. 29. Mendelssohn äußert dazu: „Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Werth der Körper aus, denn, wie es scheinet, gehöret die Rührung mit dazu."

S. 234, Z. 18. Mendelssohn bemerkt hierzu: „So wie im ‚Canut' [von Johann Elias Schlegel, Kopenhagen 1748] Ulfo der Held ist."

S. 235, Z. 13. Hierzu sagt Mendelssohn: „Ich getraue mich nicht, hier einen Ausspruch zu wagen, aber mich dünkt, ich würde dem Künstler Dank wissen, daß er mir nicht den siegenden, sondern den kämpfenden Herkules zeigt. Es wäre ihm vielleicht nicht schwehr geworden, einen spätern Augenblik zu wählen, in welchem der nunmehr erstickende Löwe sich krümmet und windet und die Klauen convulsivisch an sich ziehet; allein wir sollten den Löwen Widerstand thun sehen und aus diesem Widerstande auf die Stärke des Herkules schließen. Die Anmerkung ist meines Erachtens gar wohl gegründet, aber das Exempel nicht glücklich gewählt."

Z. 34. Hierzu führt Mendelssohn aus: „Gut! aber der Dichter ist desto vollkomener, je bestimter seine Bilder sind, je leichter es der Imagination wird, die ausgelassene Züge hinzu zu denken und sich von den erdichteten Wesen nette und ausführliche Begriffe zu machen. Homer und Virgil haben sich nur wenige solche Bilder erlaubt, die sich der Imagination nicht ausführlich darstellen. Aber alle erdichtete Wesen des Milton sind von dieser Beschaffenheit. Die Gewalt, die wir anwenden, sie uns in ihrer Vollständigkeit vorzustellen, scheinet unsere Einbildungskraft zu ermüden. Ihr erster Anblik frappirt ungemein und erregt eine Art von Erstaunen, die dem Erhabenen eigen ist. Aber ihre Wirkung ist so anhaltend nicht; denn so bald wir uns erholen und mit unserer Einbildungskraft geschäftig zu seyn anfangen; so fühlen wir das Unvermögen, sie auszubilden, nur gar zu deutlich, und sie fangen an, unangenehm zu werden. Milton wird das erstemal mehr *frappiren*, Homer aber desto öfter gelesen werden."

S. 236, Z. 14. Hierzu bemerkt Mendelssohn: „Der Satz läßt sich freulich nicht umkehren. Eine jede Erzehlung, die dem Maler reichen Stof darbietet, ist nicht deswegen poetisch schön. Aber so viel ist richtig: Jede Begebenheit, die fruchtbaren Stof für den Pinsel enthält, wird auch für den Dichter kein unglükliches Sujet seyn, wird

dem Dichter weit bequehmer seyn als eine Begebenheit, von welcher der Maler gar keinen Gebrauch machen kan."

S. 238, Z. 15. Hierzu sagt Mendelssohn: „Ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit blos in einer Folge von Veränderungen bestehet, kan nur getanzt, nicht gemalt werden. Die alte Malerey kann hierin keinen Vorzug vor der Neuren gehabt haben. Denn sobald in dieser Folge von Veränderungen kein wichtiger Augenblik zu finden, der das Vorhergehende und Folgende errathen läßt; so ist das Sujet an und für sich selbst unmalbar."

Z. 31. Mendelssohn führt hierzu aus: „Diesen Punkt zu entscheiden, wollen wir uns die Künste in ihrer Verbindung vorstellen. Die Musik kan geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachtheil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleyen sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen. Die Malerey aber kan mit der Poesie nicht unmittelbar verbunden werden, wohl aber vermittelst der Tanzkunst, denn diese verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen. Jede Poesie kan getanzt werden. Findet sich nun in dieser Folge von Bewegungen eine Anordnung und Stellung, die, einzeln genommen, schön und bedeutend ist; so kan sie gemalt werden. Alle Bewegungen des Pandarus können nach der Angabe des Dichters getanzt werden; da aber kein einziger Augenblik in der ganzen Folge, einzeln betrachtet, wichtig und bedeutend genug ist; so enthält der ganze Tanz keine malerische Situation. Der Götterschmaus muß auch getanzt werden können, und er enthält verschiedene Augenblike, die, auch einzeln betrachtet, schön sind, aber keinen, der das Mannigfaltige des Zeichens und Berathschlagens verbindet; denn diese müssen in verschiedenen Augenblicken auf einander folgen, das heißt getanzt werden."

S. 239, Z. 30. Hierzu sagt Mendelssohn: „Wenn vom körperlichen Sehen die Rede ist, kan die Wolke, wo ich nicht irre, gar wohl ein natürliches Zeichen seyn. Der Dichter verwandelt das metaphysische unsichtbar machen in eine physische Handlung. Ja, es scheinet, als wenn die Untergötter niemals die Macht gehabt hätten, körperliche Dinge, ohne physische Mittel, unsichtbar zu machen. Sich selbst hingegen konten sie gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen. Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein blos symbolisches Zeichen; so hätte es Homer auch bei dieser Gelegenheit gebraucht. Daß der Maler die eingehüllte Person dem Zuschauer zeigen muß, thut zur Sache nichts. Der Zuschauer befindet sich ausser der Scene, und man kan ihm gar wohl zeigen, was die spielende Personen nicht sehen sollen; so wie etwa

die Personen auf der Bühne allein seyn können, ob sie gleich von einem ganzen Volke von Zuschauern beobachtet werden. Nur muß der Künstler die Wolke so anbringen, daß es begreiflich wird, wie die eingehüllten Körper auf der Scene unsichtbar, vom Zuschauer aber dennoch bemerkt werden."

S. 244, Z. 19. Hierzu führt Mendelssohn aus: „Der Unterschied ist hier offenbar dieser. Homer hat ein nettes Bild, ein ausführliches Gemälde in Gedanken gehabt, als er diese Zeilen gedichtet. Wie er aber, ohne den Eindruk zu schwächen, nicht alle einzelne Züge beschreiben konte; so wählte er diejenigen, die auf seinen Gegenstand das erhabenste Licht werfen. Der Maler kan, durch diese schöpferische Züge begeistert, sich das nehmliche nette und vollständige Gemälde vorstellen, das dem Dichter vor Augen geschwebt, und es nach dem Bedürfnisse seiner Kunst ausführen. Kloppstok hat bey seiner Beschreibung gar kein nettes Gemälde vor Augen gehabt. Die Theile des Bildes, die er nicht beschreibet, sind so *vague*, so dunkel, daß sie gar nicht hinzugedacht werden können. Und so verhält es sich fast mit allen Miltonischen und Kloppstokischen Malereyen. Was sie nicht schildern, muß fast allezeit in der Einbildungskraft des Lesers so unbestimt bleiben, als es der Dichter in seiner Beschreibung gelassen; daher sind sie nicht malerisch. Wenn aber der Leser in den Stand gesetzt worden, das Gemälde in der Einbildungskraft zu vollenden; so läßt es sich auch malen.

„Die Figur des Kloppst. beziehet sich auf die Stelle im 5. Buch Mose: ‚Ich hebe meine Hand in die Himmel und sage, ich lebe ewiglich', oder: ‚so wahr ich ewiglich lebe, wenn ich mein Schwerdt wetze' etc. Das Aufheben der Hand ist ein Zeichen des Eydes. Kloppstoks Zusatz will mir nicht sonderlich gefallen; Er scheinet die Idee etwas giganteske zu machen. ‚Ich breite mein Haupt durch die Himmel.' Wir müssen dieses Bild ja nicht näher betrachten, sonst verliert es seinen Werth. Ein Haupt, das durch die Himmel ausgebreitet werden kan, ist kein Haupt, und wozu wird es ausgebreitet? Was hat dieses Zeichen zu bedeuten? — aber wer wird so zergliedern? Gut! ich zergliedere nichts und sage: die Stelle ist erhaben. Vergleichen Sie mir nur nicht diese wilde und unbestimte Idee mit der wohlgedachten und der gesunden Vernunft gemäßen Idee des Homers. Sie sagen: jene Vorstellung ist der Majestät Gottes angemessener. Es kann seyn. Vielleicht deswegen, weil sie alles Körperliche sogleich durch einen Widerspruch aufhebt und gleichsam verschwinden läßt. Ein Haupt, das durch die Himmel, ein Arm, der durch die Unendlichkeit gehet. Sinlicher konte der Dichter das ungereimte Ding, eine unendliche Figur, nicht beschreiben, als wenn er die Merkmale selbst sich einander widersprechen läßt. Wollen wir aber diese Begriffe malerisch nennen? Lachen Sie nicht, ich finde hier nichts als eine Antithese, so wie wenn Young vom Menschen sagt: ‚Ein Wurm, ein Gott' usw., oder wie Pope den Stier beschreibet,

der hier, mit Staub und Schweis bedekt, mühsame Furchen zieht und dort, mit Blumen bekränzt, Völker vor sich knien läßt. Alles dieses sind Antithesen, und Antithesen können nicht malerisch seyn.

„Ich berufe mich abermals auf die Tanzkunst. Die Beschreibung des Homers kan getanzt werden. Die Mine, die der majestätische *Saltator* annimmt, indem er der schönen Thetis das göttliche Zeichen giebt, muß malerisch seyn und kan, durch das Ideal erhöhet, das erhabenste Bild werden, das die Kunst hervorgebracht. Aber die Beschreibung des Kloppst. muß vom Declamator nothwendig gelesen werden wie eine Sentenz; das heißt, sie läßt sich so wenig tanzen als malen.

„Lassen Sie mich hier eine Reflexion hersetzen, die vielleicht nirgend anders Platz finden wird. Die orientalische Poesie unterscheidet sich vornehmlich, wo ich nicht irre, durch folgende Kennzeichen, 1) sie ist unregelmäßig im ganzen und 2) kühn, aber unmalerisch in der Ausbildung. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit den Werken aller grossen Geister, die in ungebildeten und musenlosen Zeiten gelebt. Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht gerathen kann, wenn wir sie nicht von der Malerey und Bildhauerkunst entlehnen und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen; so sehen wir so leicht die Nothwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Theile zusamen als ein schönes Ganze zu betrachten und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bei der Malerey und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach *per Principium reductionis* auf Poesie und Beredsamkeit angewandt werden können. Es folget hieraus, daß Völker und Zeiten, bey und in welchen die Malerey und Bildhauerkunst nicht in Aufname ist, auch in der Poesie und Beredsamkeit von der Schönheit des Ganzen sehr schwache Begriffe haben müssen. Die Hebräer konten, vermöge ihrer Religion, weder Malerey noch Bildhauerkunst haben. Auch haben ihre Poeten und Redner keine richtigen Begriffe von Plan, Anordnung, Vertheilung des Lichts und Schattens, usw.; aber die Griechen —?

„Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit dem Malerischen in der Ausführung. Wer an keine Verbindung der Künste denkt und die Poesie ganz allein vor Augen hat, wird in einer Schilderung Züge vereinigen, die sich einander sehr fremde sind. Er wird den Pfeil trunken vom Blute seyn lassen, er wird das Schwerdt Gottes anreden: ‚Kehre in die Scheide zurück! raste allda!‘ Er wird dadurch kühn, aber unmalerisch werden. Seine Seele hat die Fertigkeit nicht, ihre Erdichtungen sich in netten und ausführlichen Bildern vorzustellen, denn diese Fertigkeit erlangt man nur durch die Bekanntschaft mit den Meisterstücken der Bildhauerkunst und Malerey, wo jede Erdichtung von allen Seiten bestimt seyn muß. Mich dünkt, die neuern

Dichter haben das Kühne und Unbestimte in ihren Erdichtungen von den Orientaliern entlehnt. Unsere Tänzer, Bildhauer und Dichter behandeln verschiedene Sujets. Es ist kein Wetteifer unter ihnen, die nemliche Handlung durch verschiedene Mittel nachzuahmen. Daher die Künste sich einander kein Licht mittheilen. Endlich verlieren sich unsere Dichter ganz und gar in das Unsichtbare, in das Reich der Spekulation, wohin ihnen keine andere Kunst folgen kan, wo nur Schattenbilder vor unsern Augen scherzen und verschwinden, bevor wir ihre wahre Gestalt erkennen, wo wir uns also begnügen müssen, nur einige Züge zu berühren und alles übrige wie in einen Aether zerfließen und unkenbar werden zu lassen: — Wollen wir eine solche Poesie malerisch nennen?

I.

„Einem jeden endlichen Dinge kömmt eine dreyfache Form zu: eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zwote in der Natur der Dinge, alwo sie mit der Materie verbunden ist, und die Letzte in dem Geiste des Betrachtenden. — Die erste Form ist allezeit die vollkommenste, und sie macht das Ideal des Künstlers oder das subjective Ideal aus.

„Das objective Ideal ist das *maximum* der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreichet und eben deswegen in allen ihren Theilen nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.

„Des Künstlers Absicht gehet blos auf die Schönheit, und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolirten Theils. Daher muß er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur. Er muß z. E. die Figur einer jugendlichen Person so vorstellen, wie sie von der Natur hervorgebracht worden wäre, wenn die Schönheit dieser einzelnen Person ihre Hauptabsicht gewesen wäre.

„Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kan jedes von ihren Theilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isolirt wären. Eine einzige Linie erreichet das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat. In zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr oder weniger gewunden seyn. Das Ideal kömmt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, *transcendentaliter* hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit und folglich ihr Ideal.

II.

„Es kömt in den schönen Künsten nicht wenig darauf an, ob die letzte Form solche Bilder sind, die leicht in das Gedächtnis zurük kommen. Die Phantasmata scheinen in folgender Ordnung an

Deutlichkeit abzunehmen. 1) Umrisse der Figuren und Körper oder überhaupt körperl. Forme. 2) Gedanken. 3) Bewegung. 4) Farbe. 5) Schall. 6) Energie unserer innern Kräfte (Schmerz, Wollust, Begierde, Leidenschaft usw.). 7) sinliches Gefühl. 8) Geruch. 9) Geschmak.

„Die Schönheit kömt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu. Da die Bewegung der Körper durch Linien geschiehet, so war es natürlich, auch der Bewegung Schönheit zu zuschreiben. Man läßt indessen auch den Gedanken, den Farben und endlich auch dem Schalle, wenn er einen Ton angiebt, Schönheit zu kommen. Hingegen ist die Schönheit des Tones schon etwas ungewöhnliches. Von der Energie unserer innern Kräfte sagen wir nur, daß sie moralisch schön oder häßlich sind; 7. 8. 9. aber können 7. sanft und rauh, 8. 9. aber angenehm und widrig, aber nicht schön und häßlich seyn.

„Mit dem Reitze ist man so verschwenderisch nicht gewesen. Reitzend ist nur die Schönheit der Forme in Bewegung; denn diese erregt in uns das Verlangen, sie wiederholt zu sehen, reitzt uns zur Aufmerksamkeit. Es giebt auch einen sinnlichen Reitz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kömt sogar dem Geschmak zu.

III.

„Die Schönheit, in so weit sie transcendental ist, hat allgemeine Regeln, in welchen Forme, Gedanken, Bewegung, Töne und Farben übereinkommen. Diese sind Mannigf[altigkeit], Einheit, Wohlgereimtheit, Ordnung, Neuheit, Lebhaftigkeit usw. Diese allgemeine Regeln lassen sich auf alle schönen Künste und W[issenschaften] anwenden und können aus einer in die andere übertragen werden.

„Hingegen sind sie unterschieden 1) vermittelst der bezeichneten Sachen, 2) vermittelst der Zeichen. Die bezeichnete Sachen sind entweder Forme, die leicht ins Gedächtniß zurük kommen, als Gedanken, Figur und Bewegung, oder nicht leicht, als Farbe und Schall; sie sind entweder zugleichseyend oder aufeinanderfolgend. Die Zeichen sind natürlich oder willkührlich zugleichseyend oder aufeinanderfolgend, täuschend (indem sie uns den Schein als eine Wirklichkeit vorstellen) oder nicht täuschend, drüken auch Handlungen, Minen und Geberden oder nur Empfindungen aus, und diese Empfindungen sind entweder Neigungen und Leidenschaften oder blos sinliche Vorstellungen; endlich sind die Zeichen auch mehr oder weniger lebhaft.

„Die Dichtkunst bedienet sich auf einander folgender Zeichen. Da sie aber willkührlich und mit Gedanken verbunden sind; so kommen ihre Forme leicht in das Gedächtnis zurük, und sie verbindet alle gute Eigenschaften des Schönen. Sie kan körperliche Forme und Bewegung ausdrüken, ist der Illusion fähig, drükt Handlungen, Minen, Geberden und alle Arten von Empf[indungen] aus. Die Lebhaftigkeit der Eindrüke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.

„Die Malerey hat körperliche Forme und einen gewissen Anschein der Bewegung zu ihrem Gegenstande. Ihre Zeichen sind zugleichseyend natürlich, täuschend, drüken auch Handlungen, Minen und Geberden und vermittelst dieser Leidenschaften aus.

„Die Baukunst hat nur körperl[iche] Forme zum Gegenstande. Die Zeichen sind natürlich, zugleichseyend, nicht täuschend, drüken nur sinliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung aus.

„Musik. Der Gegenstand ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück. Die Zeichen sind natürlich, aufeinander folgend, keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf[indung] unterstützen; drüken weder Handlungen noch Minen und Geberden, sondern blos Empfindungen, und zwar sowohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit.

„Die Tanzkunst hat die Forme in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseyend und aufeinander folgend, wie ihr Gegenstand, könen täuschen, drüken Handlungen, Minen, Geberden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Forme aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind; so läßt sie keine so deutliche Phantasmata zurück als Malerey und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedient sich ihrer Hülfe.

„Die Farbenkunst kömt mit der Musik überein, nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist und sie keine Empfindungen, sondern nur sinliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen; so unterstützen sie die Illusion der Malerey.

„Die Bildhauerkunst hat mit der Malerey vieles gemein, nur muß sie ohne Hülfe der Farben täuschen und den geringsten Schein von Bewegung vermeiden.“

S. 244, Nr. 4. Gehört, auf ein besonderes Blatt geschrieben, zu Nr. 3, Schluß des VIII. Abschnitts, und dürfte niedergeschrieben sein, ehe Lessing wegen der Einwürfe Mendelssohns den Einfall der Perspektive des Dichters wieder aufgab.

S. 245, Nr. 5. Die mündlichen Unterredungen (Z. 12) können nur die bereits erwähnten mit Mendelssohn und Nicolai im Juli und August 1763 sein. Mendelssohns Zusatz zu S. 225, Z. 33f. ist der Ausgangspunkt.

S. 247, Nr. 6. In Nr. 7 (S. 248 dieses Bandes, Z. 25) wird auf eine dieser Notizen aus dem Ilias-Kommentar des Eustathios Bezug genommen. Danach sind diese früher niedergeschrieben.

S. 248, Nr. 7. Der 1. und 2. Abschnitt stammen aus einer Zeit, in der Lessing Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ noch nicht kannte; vgl. S. 250 dieses Bandes, Z. 19f. Lessing dürfte das Buch gleich zu Anfang des Jahres 1764 erhalten haben, und der Schluß, vom 3. Abschnitt an, kann erst später entstanden sein

(vgl. S. 250 dieses Bandes, Z. 30), was auch die veränderte Tinte und Schrift bezeugen.

S. 250, Z. 20. Winckelmanns Werk erschien Weihnachten 1763; also müssen diese Aufzeichnungen früher gemacht worden sein, während der 3. und 4. Abschnitt erst später entstanden sein kann.

S. 251, Nr. 8. Dieser Entwurf bringt zum erstenmal die Fiktion, als habe Lessing Winckelmanns „Kunstgeschichte" erst während der Ausarbeitung des „Laokoon" kennen gelernt, sowie den Versuch eines künstlerischen Gesamtgrundrisses. Die im ersten Teil des „Laokoon" ausgeführten Absätze sind durchstrichen, ein Zeichen, daß Lessing diese Skizze als Grundlage des Gesamtwerkes betrachtete.

S. 258, Z. 16 ff. Lessing hat in ein Exemplar von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" zahl- und umfangreiche Anmerkungen eingetragen (vgl. Munckers große Ausgabe, Bd. 15, S. 7 bis 24). Durch diese werden die kurzen Angaben S. 258, Z. 16—18, Z. 22—30 erläutert.

S. 259 ff., Nr. 9—14 sind Materialsammlungen, vermutlich aus dem Winter 1764/65.

S. 277, Nr. 15. Wie die Überschrift Lessings zeigt, auf Abschnitt II bezüglich.

S. 279, Nr. 17. Diese auf Milton bezüglichen Bemerkungen sollten für den zweiten Teil verwendet werden; vgl. S. 288 ff. dieses Bandes.

S. 284, Nr. 18. Die Seitenzahl der Überschrift bezieht sich auf Winckelmanns „Kunstgeschichte". Der vielfach korrigierte Entwurf sollte den für den Schluß des ersten Teils bestimmten Verbesserungen von Irrtümern Winckelmanns eingereiht werden. Vgl. S. 258 dieses Bandes, S. 24 f. Da die S. 286, Z. 30 zitierte Schrift im Herbst 1764 erschien, muß die Handschrift später entstanden sein.

S. 286, Nr. 19. In dieser Übersicht wird die Kapitelzählung des ersten Teils fortgesetzt; also kann die Entstehung erst unmittelbar vor oder nach Vollendung des ersten Teils angesetzt werden.

S. 291, Nr. 20. Geht aus von Nr. 19, XXXI. Lessings einseitige Unterschätzung statuarischer Kunst wird hier besonders deutlich.

S. 292, Nr. 21. Vgl. Nr. 19, XLV.

Nr. 22. Vgl. Nr. 19, XLVI.

S. 300 ff., Nr. 23 und 24. Vgl. Nr. 8, dritter Abschnitt, II (S. 256 dieses Bandes, Z. 30 ff.).

S. 305, Z. 25. Die unten angeführte Aristoteles-Stelle spricht, wie es scheint, von Zwergfiguren auf Wirtshausschildern, die trotzdem plastisch erscheinen, und vergleicht sie mit den Pygmäen. Isaak Vossius (1618—89) machte dazu in seiner Ausgabe des römischen Geographen Pomponius Mela (Haag 1658) die Konjektur, es handle sich um Bilder auf gekrümmten Flächen, aber nicht auf Spiegeln.

Nr. 25 und 26. Führen Nr. 8, dritter Abschnitt, III und IV (S. 257 dieses Bandes, Z. 1—13), weiter aus.

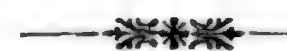
S. 308, Nr. 27. Dieser Entwurf, wohl der späteste und sicher der interessanteste von allen, gibt an Stelle der früher vorherrschenden Einzelbetrachtung und Vergleichung der Künste ein logisch durchdachtes System und eine Rangordnung ihrer möglichen Vereinigungen. Als Ergänzung dient der S. 463 ff. dieses Bandes wiedergegebene Brief an Nicolai vom 26. März 1769.

S. 313, Nr. 28. Da die Virgil-Ausgabe von Ambrogi erst im Jahre 1766 vollständig erschienen ist, kann diese Notiz nicht früher entstanden sein.

S. 314, Nr. 29. Aus den im Spätsommer 1768 von Lessing angelegten Kollektaneen.

S. 315, Nr. 30. Lessings Französisch entspricht selbstverständlich in der Schreibweise, abgesehen von kleinen Germanismen, dem Gebrauch der französischen Autoren seiner Zeit, der von dem heutigen mannigfach abweicht. Den Grundsätzen dieser Ausgabe gemäß ist hier wie überall die jetzt geltende Schreibung eingesetzt worden. Die Behauptung, daß ihm die französische Sprache für diese Gegenstände mindestens ebenso vertraut sei wie die deutsche (S. 317 dieses Bandes, Z. 34 f.), erweist sich durch die Form dieser Vorrede als nicht ganz zutreffend. Die Handschrift bezeugt es, welche Mühe ihm die Übersetzung bereitet hat: z. B. lauteten die ersten Worte zunächst: *„Celui qui le premier comparait ensemble la Peinture et la Poesie entre elles* [die letzten zwei Worte nachträglich eingefügt], *étoit un homme d'un tact subtile, qui sentit.“*

Die Anmerkungen des Herausgebers zur „Hamburgischen Dramaturgie“ (Einleitung des Herausgebers, Ankündigung und Stück 1 bis 25) befinden sich am Schlusse des 5. Bandes dieser Ausgabe.



Namen- und Sachregister zum „Laokoon".

(Die großen Ziffern bezeichnen die Seiten, die kleinen die Zeilen. Bücher, Dichtungen u. dgl. sind, sofern der Verfasser bekannt ist, unter dessen Namen angeführt, sonst unter dem ersten Wort des Titels.)

Abraxas 88 28.
Abstrakta (Personifikation) 94 5 ff.
Abtönung der Affekte bei den Alten 29 26 ff.
Achilles 248 14.
— bei Homer 217 29. 229 6; Beschreibung seines Schildes 126 3 ff. 137 9 ff. 140 29 ff. 141 12 ff. 144 11 ff. 228 4 ff. 244 25 ff. 253 7 ff.; Geschichte seines Zepters 124 1 ff.
Addison 72 4. 73 3. 80 13 ff.
— „Reisen" 73 7 ff.
Aëtion (Echion) 78 13.
Affekte: Ausdruck der A. bei Homers Helden 22 17 ff.; Äußerung der A. im Drama 39 29 ff. 49 10 ff., im Epos 38 31 ff.
Agamemnon bei Homer: Bekleidung 121 15 ff. 227 17 ff.; Zepter 122 1 ff. 124 14 ff. (Vergleich mit dem Zepter des Achill) 227 17 ff.
Agesander (Künstler der Laokoongruppe) 52 18. 190 30. 191 6. 192 21 ff. 193 20. 195 15 ff. 196 4 ff. 198 16 ff. 199 4 f. 201 20. 278 23 ff.
Agesilaus (König von Sparta) 206 2 ff.
Agrippa (Erbauer des Pantheon) 193 24. 194 3 f.
Ägypter: Bildende Kunst 297 10 ff.
Ajax: bei Timanthes 33 15 ff.; in bildlicher Darstellung 36 27 ff.; sein Schild 258 17 f.
Akte, vgl. Aufzüge.
Albani (Kardinal) 198 11.
Alexander der Große 28 20. 87 28 ff. 103 8 ff. 204 3. 213 8. 20. 248 8.
Aelianus 26 31 f.
Allegorie 94 22 ff. 257 10 ff. 15 ff. 279 21 ff.
Allegoristerei in der Malerei 215 8. 224 11 f.
Ambrogi 313 15 ff. 314 1 ff.
Anakreon 149 22 ff. 160 32 ff.; Schilderung der körperlichen Schönheit 156 19 ff.
Äneas 91 24. 265 13 f.; sein Schild bei Virgil 138 8 ff.
Anteros (in der bildenden Kunst) 274 25 ff.
Antigonus Carystius 203 20.
Antimachus 223 24.
Antinous (Hermes) von Belvedere 168 7 ff.
Antiochus 26 19.
Antipater: Darstellung der Schnelligkeit 294 5 ff.

Antium (Nettuno) 198 10.
Antoninus Pius 73 19.
Apelles 17 29. 54 31. 156 12 ff. 164 17 f. 164 28 ff. 166 15. 200 14. 201 6. 18. 21. 24. 203 1. 242 20 ff. 279 11. 316 9.
Aphrodisius aus Tralles (Bildhauer) 193 23. 194 8.
Apollo 29 2; in der Darstellung des Tibull 78 6 ff.; in künstlerischer Darstellung 222 10 ff.
— von Belvedere 168 4 ff. 261 32.
Apollodorus (Bildhauer) 190 30;
— (Grammatiker) 214 5; vgl. auch Polydorus.
Apollonius (Bildhauer) 199 9. 259 6 ff.
— Rhodius (Grammatiker) 113 16. 186 10 ff.
Aratos (Aristodamas) 28 28 f.
Arcesilaus (Bildhauer) 192 22.
Archelaus (Bildhauer) 199 19. 204 5.
Ariadne (in der bildenden Kunst) 275 27 ff.
Ariost 151 7 ff. 153 19 f. 160 20.
Aristodamas (Aratos) 28 28 f.
Aristomenes 28 28.
Aristophanes 27 31 f. 181 2 ff.
Aristoteles 18 5. 26 22 ff. 103 1 ff. 230 22 f. 258 12. 260 17 ff. 297 18 ff. 305 26. 316 13 f; über das Häßliche 176 1 ff.
— „Dichtkunst" 171 22 f.; von den notwendigen Fehlern 283 1 ff.
Artemis, vgl. Diana.
Artemon 193 23. 194 8. 195 3.
Arundel, Graf Thomas von 213 16. 214 5.
Äschylus 214 21 f.
Asinius Pollio 197 9 ff. 277 29 ff.
Äsop 77 14 ff. 170 30 ff.
Ästhetik als neue Wissenschaft im 18. Jahrhundert 7 20 ff.
— „Laokoon" und die spätere Ästhetik 14 26 ff.
Athanadorus 198 16 ff.
Athanodorus 198 30 ff. 204 8. 278 24 ff.
Athen 91 14 f.
Athenäus 155 26. 212 23.
Athenodorus (Bildhauer; Künstler der Laokoongruppe) 52 18. 20 f. 190 30. 191 11. 22 ff. 192 21 ff. 193 20. 195 16 ff. 196 4 ff. 198 31 ff. 201 20. 27.
Attribute 95 20 ff.
— allegorische beim Dichter 97 2 ff.
— der griechischen Götter 276 5 ff.
Aufzüge: ungleiche Länge bei den Alten 22 4 ff.
Augenblick, fruchtbarer, („prägnanter") in der Malerei 35 11 ff. 119 14 ff. 134 7 ff. 135 35 ff. 143 2 ff. 216 23 ff. 226 16 ff. 249 31 ff.; bei Harris 10 11; Erweiterung in großen historischen Gemälden 232 25 ff.
Augustinus 266 18 ff. 21 f.
Augustus 28 29. 194 4. 196 30. 202 8. 15.
Ausdruck (Charakteristisches) in der Kunst 34 10 ff.
— und Schönheit 102 2. 254 28 ff.
— und Wahrheit in der Kunst 34 10 ff.

Bacchantinnen 275 17 ff.
Bacchus 29 1 f.
— in der Darstellung der bildenden Kunst 81 15 ff. 86 14 ff. 275 14 ff.
Bacon 288 2.

Bänkelsängerei 313 6 ff.
Bannier, „Dissertation sur les Furies“ 88 30.
Barth, Kaspar von 207 26.
Bartholinus 23 33 f.
Bartoli 313 15.
Batteux, „Les beaux arts“ 10 16 ff.
Baumgarten (Begründer der Ästhetik) 7 28. 19 28; sein Prinzip für die Einteilung der Künste 8 13 ff.
Bayle, Pierre: Stoffteilung in Hauptinhalt und Anmerkungen 16 21 ff.
Beaumont, Francis 251 12.
— und Fletcher, „The Sea-Voyage“ 187 2 ff.
Beger 82 30. 275 14 ff. 298 13.
Beiwörter, malerische, in der Dichtung 119 23 ff. 135 11 ff. 136 3 ff. 216 27 ff. 226 25 ff. 232 17 ff.; bei Homer 120 12 ff. 135 18 ff. 217 24 ff.
Bellori 30 19. 31 21 ff. 33 33 f. 73 17. 74 7. 293 23.
Bembo (Kardinal) 264 9 ff.
Beredsamkeit 208 29. 209 8; Pathos 210 2 ff.
Beschreibung beim Dichter 246 20 ff.; bei Homer 218 34 ff.
Bewegungen in Dichtung und bildender Kunst 217 12 ff. 245 16 ff. 254 6 ff. 255 19 ff. 290 15 ff. 21 f.
Bibel: Sprache und Bilder 256 2 ff.
„Bibliothek der schönen Wissenschaften“ 89 25 f.
Bildende Künste 287 5 f.; im 18. Jahrhundert 7 14 ff.; Begriffsverwirrung über die Unterschiede gegenüber der Dichtkunst 9 18 ff.; bei den Alten und Homer 164 21 ff.; Illusion 292 7 ff.; vgl. auch Malerei.
Bildende Künste und Dichtung 100 1 ff. 143 8 ff.
— und Nationalökonomie 267 8 ff.
Bion, „Der sterbende Adonis“ 247 21 ff.
Blumenmalerei 291 30 ff.
Boden, Benjamin 26 25 ff.
Boissard 275 9. 277 18.
Boivin de Villeneuve 141 14. 142 5. 143 25. 144 11 ff. 145 8.
Borghesischer Fechter 13 21 ff. 204 18 ff. 258 20.
Borrichius 249 8.
Bouhours, Père 264 13.
Breitinger 128 30.
Britannicus 72 31.
Brühlsche Bibliothek 11 36.
Brumoy 22 33. 44 21 ff.
Burke 8 6.
Burmann 266 10 ff.

Carracci, Annibale (Maler) 270 6 f. 271 3 ff.
Catrou (Virgilübersetzer) 313 26 ff.
Catull 89 22 f.
Caylus 9 4 ff. 74 36 ff. 97 2 ff. 99 25 ff. 102 12 ff. 104 6 ff. 111 11 ff. 34. 112 30. 113 19 ff. 114 20 ff. 117 12 ff. 120 5 ff. 162 4 ff. 163 2 ff. 164 7 ff. 178 6 ff. 219 15. 18 ff. 230 27 ff. 236 5 ff. 36 ff. 238 9 ff. 33 ff. 240 11 ff. 242 18. 243 31 ff. 251 11 f. 254 21 f. 282 21. 292 30 ff. 313 9; Gesamtkritik seiner homerischen Gemälde 240 30 ff.; Widerlegung seiner Ausführungen 252 22 ff. 29 ff.

Caylus, „Tableaux etc." (Titel) 98_{24} ff.
Cedrenus (Kedrenos) 149_{11}.
Cerynea 88_{22}.
Chabrias 205_{28}. 206_{7} ff.
Charaktere in der Dichtung 234_{2} ff.
Charakterisierung durch den Dichter 38_{17} ff.
Charakteristisches in der Kunst, vgl. Ausdruck.
Chateaubrun 24_{21} ff. 41_{19}. 45_{8} ff. 50_{21}.
Chesterfield, Earl of 181_{16}.
Chifflet 88_{28} f.
Chörilus 248_{8} f.
Christ (Philolog) 16_{16}.
Christus: Leidensgeschichte 115_{15} ff., in malerischer Verwertung 236_{15} ff.
Cibber 262_{19} ff.
Cicero 18_{5}. 33_{31}. 316_{14}; Philosophie 48_{1} ff.
Clarke 254_{24}.
— und Ernesti (Homer-Ausgabe) 108_{23}.
Clemens Alexandrinus 87_{28} ff. 276_{5} ff.
Cleyn (englischer Maler) 60_{14}.
Cock (Stecher) 304_{33}.
Codinus, vgl. Kodinos.
Commelin 297_{6}.
Conring (Ausgabe der „Politik" des Aristoteles) 26_{25}.
Constantinus Manasses 148_{31} ff.
Correggio, „Heilige Nacht" 271_{25} ff.
Coypel 271_{23} f.
Craterus 193_{22}.
Crébillon der Ältere 310_{28}.
Cydippe 103_{15}.
Dacier, André 141_{14}.
— Anne 24_{2}. 136_{21}. 149_{6} ff. 15. 219_{21}. 296_{7} ff.
Dädalus (griechischer Bildhauer) 298_{24} ff.
Dante 271_{15} ff.; Ugolino 186_{22} ff.
Dares Phrygius 149_{11} ff. 150_{22}.
Deduktion der Unterschiede zwischen bildender Kunst (Malerei) und Poesie 118_{1} ff. 16 ff.
Deklamation der Alten 51_{22}.
Demetrius Poliorketes 104_{31}. 270_{2}.
Demontiosius (Louis de Montjoisieu) 259_{8} ff.
„Der Zuschauer" (Wochenschrift) 260_{12} f.
Desfontaines 63_{28} ff. 313_{28}.
Diana (Artemis) in künstlerischer Darstellung 164_{24} ff. 222_{16} ff.
— im Gemälde des Apelles 164_{18}.
Dichter und bildender Künstler 100_{1} ff.
Dichtkunst (Poesie): Begriffsbestimmung 20_{8} ff.; Pathos 210_{2} ff.; Darstellung der körperlichen Schönheit 228_{26} ff.; poetische Gemälde 255_{26} ff. (vgl. auch Gemälde); Forderung vollkommen schöner körperlicher Wesen 288_{4} ff.; Zeichen (willkürliche und natürliche) 305_{29} ff.; musikalischer Ausdruck 306_{12} ff.
— und Malerei (bildende Kunst) 64_{1} ff. 71_{1} ff. 95_{3} ff. 100_{1} ff. 143_{7} ff. 215_{3} ff. 224_{5} ff. 225_{11} ff. 231_{27} ff. 234_{26} ff. 245_{16} ff. 251_{7} ff. 24 ff. 253_{2} ff. 32 ff. 254_{6} ff. 287_{32} ff. 288_{26} ff.; historische

Betrachtung über die Ansichten vom Verhältnis beider 17 8ff.; Deduktion der Unterschiede 118 1ff. 16ff. 129 21ff.; Vorteile der Dichtkunst 223 1ff.; Darstellung körperlicher Schönheit 254 15ff. 27ff., des Häßlichen 254 20ff.; Verschiedenheit der Zeichen 256 28ff. 307 25ff.; Unterschiede bei der Darstellung der Schnelligkeit 292 26ff., des Erhabenen 301 14ff., der Größenverhältnisse 303 25ff.

Dichtkunst, Verbindungen: mit der Musik 309 7ff.; mit der Musik und der Tanzkunst 311 34ff.; mit der Malerei 312 30ff.

Diderot, „Lettre sur les Sourds et les Muets" 101 8ff.

Diodorus Siculus 214 3. 298 21ff. 299 14ff.

Diogenes von Athen (Bildhauer) 192 23. 193 24. 194 2ff.

— Laërtius 214 6.

Diomedes in der bildenden Kunst 274 20ff.

Dionysius (Maler) 27 22ff.

— von Halikarnaß 214 3f.; „Vita Homeri" 137 31.

Dodsley (Buchdrucker in London) 71 33.

Dolce, Lodovico 153 17ff.

Donati 284 22ff.

Donatus 58 20.

Dryden 116 9f. 288 1. 14; Virgil-Übersetzung 60 29.

Dubos 8 5.

— „Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture" 9 31f.

Duchesne, vgl. Leodegarius a Quercu.

Du Fresnoy, Charles 61 17. 288 1.

Echion (Aëtion) 78 13.

„Edle Einfalt und stille Größe" 20 12ff.

Einheiten im Drama 145 13. 268 5ff.

Ekel 10 28. 254 26; nach Mendelssohn 175 4ff.; in der Dichtung 178 14ff. 251 11; in der Malerei 188 1ff. 251 11. 270 8ff. 13ff.; in Verbindung mit dem Gräßlichen und Schrecklichen 222 5ff.

Empfindungen, vermischte 170 15ff.; Mendelssohn 178 18ff.

Enargie (Illusion) 116 25f.

Erfindung (Begriff) in der Malerei 101 6ff.

Erhabenes: in der bildenden Kunst 249 27ff.; in der Dichtung und der Malerei 256 32f.; in der Malerei 261 1ff. 301 15ff.

Ernesti, Ausgabe des Polybius 92 13.

— und Clarke, Ausgabe des Homer 108 23.

Erzgießerei bei den Alten 258 24f. 284 18ff.

Euler über Musik 257 31f.

Euphorion 314 14.

Euripides 214 22f.

Europa: Darstellung in der bildenden Kunst 273 20ff.

Eusthatius (Homer-Kommentator) 247 28ff. 297 1ff.

Evangelien 115 15ff.

Faber (Schmidt; Herausgeber von Longins περὶ ὕψους) 209 26.

Fabretti 93 31.

Fabricius 42 9. 44 31. 164 22.
Farben und Figuren als natürliche Zeichen 217 7 ff., als Material der Malerei 225 19 f.
Farnesischer Stier 259 5 ff.
Fehler, notwendige, des Dichters 283 1 ff.
Figuren und Farben, vgl. Farben.
Fletcher und Beaumont, „The Sea-Voyage“ 187 2 ff.
Floris, Francis (Frans de Vriendt; Maler) 304 28 ff.
Flügel an menschlichen Figuren 260 15 ff.
Franklin, Thomas 45 30.
Fresnoy, vgl. Du Fresnoy.
Furien: Darstellung bei den Alten 29 27. 88 20 ff.

Gaëta, Vase zu 199 19 f.
Gale, Thomas 137 31 f.
Galerius (römischer Kaiser) 28 30.
Garrick 51 20.
Garve über „Laokoon“ 13 20 ff.
Gedoyn (französischer Übersetzer des Pausanias) 99 18.
Gellert 16 16.
Gemälde: materielle und poetische G. 115 26 ff., bei Homer 114 5 ff.; poetische G. 113 27. 116 30 ff. 126 25; Wiedergabe materieller G. durch Worte 144 4 ff.; Fernwirkung eines Gemäldes 271 21 ff.
— sichtbarer Gegenstände bei Maler und Dichter 116 14 ff.
Genie 70 31. 35.
Gentili, Scipio: Anmerkungen über Tasso 294 19 ff.
Gerard (englischer Theolog) 260 23 ff.
Germanicus (Bildsäule; eigentlich Merkur) 199 17.
Geschrei der Helden Homers 22 17 ff.
Gesetzgebung: Einfluß auf Wissenschaft und Kunst 28 7 ff.
Gesner: Wörterbuch 19 29.
Geßner: Idyllen 9 14.
Ghezzi, Graf (Maler) 27 15.
Gleichnisse 307 15 ff.
Glykon 275 8 ff.
Gorius 88 31 ff.
Goethe und die Ansichten des „Laokoon“ 14 17 ff.
Götter: plastische und dichterische Darstellung 83 20 ff.; charakterisierende Kennzeichen an Bildsäulen 276 5 ff.
Grangäus 211 12 ff.
Gräßliches 182 2 f.
— und Ekelerregendes 222 5 ff.
Gräve (Graevius) 278 30.
Griechenland: Künstler und Philosophen 21 8 f.
Gronov 150 27 ff. 199 30. 203 20.
— „Thesaurus“ 259 1 ff.
Gruter 66 36 ff.
„Guardian“ (Wochenschrift) 260 11.
Gudius 199 29. 259 20.

Haar: Darstellung bei den alten Künstlern 167 20 ff.
Hagedorn, Christian 89 26. 101 33. 261 25 ff.; über die Darstellung der Größenverhältnisse in Malerei u. Dichtung 303 27 ff.
— „Betrachtungen über die Malerei“ 10 24 ff.
Haller über „Laokoon“ 13 27 ff.
— Bruchstück aus den „Alpen“ 127 16 ff.

Handlung (Begriffsbestimmung) 245 20ff.
Handlungen als Gegenstände der Malerei 119 14ff. (Wahl des prägnantesten Augenblicks) 216 9ff. 226 1ff. 245 20ff., der Dichtkunst 118 32ff. 129 21ff. 216 4ff. 225 30ff. 245 20ff.
— kollektive 245 25ff. 256 19f. 290 8ff.
— sichtbare und unsichtbare in Homers Darstellung 104 2ff.
Handzeichnung und Ölgemälde 272 25ff.
Handzeichnungen (Wert) 272 8ff.
Hardouin (Plinius-Kommentator) 26 19f. 27 32. 92 14. 103 18. 142 32. 164 23. 167 28. 190 33. 192 32. 194 23. 195 3. 200 24. 202 4. 7. 24. 30. 213 6. 285 30.
Harpyen 186 7ff.
Harris, „Three Treatises" 10 3ff.
Häßlichkeit (das Häßliche) 10 28: in der Dichtkunst 169 26ff. 218 30ff. 230 10ff. 251 9. 254 20ff.; in der bildenden Kunst (Malerei) 174 21ff. 175 20ff. 230 5ff. 231 4ff. 251 9. 254 20ff.; Begriffsbestimmung 230 1ff.; schädliche und unschädliche H. 230 22ff.
— u. Ekelhaftes 178 14ff. 189 13ff.
Hauptmann, Johann Gottfried 78 31.
Hekate (triformis) in bildlicher Darstellung 89 34.
Hektor bei Homer 184 1ff.
Helena: Darstellung ihrer Schönheit 148 31ff., bei Homer vgl. Homer (Helena); Gemälde des Zeuxis 161 21ff. 242 27ff. 254 18.
Heliodorus, „Aethiopica" 297 5.
Hellanodiken, Gesetz der 27 19ff.
Herder und „Laokoon" 13 35ff.
— und Winckelmann 14 1ff.
Herkules 29 2. 275 10ff.; in der bildenden Kunst 33 28ff. 223 17ff. 274 25ff.; in der „poetischen" und der wirklichen Malerei 223 1ff.; bei Statius 235 1ff.
„Hermäa" (ursprünglicher Titel des „Laokoon") 12 8ff.
Hermes vom Belvedere, vgl. Antinous.
Hermolaus 193 22. 194 7. 195 10.
Herodot 298 7f.
— „Leben des Homer" 211 19ff.
Hesiod 183 1ff.
Hexameter 238 21ff.
Heyne (Philolog) 11 37.
Historienmalerei 291 9ff. 292 1ff.
Hogarth 261 32; über Apoll vom Belvedere 168 5ff.
— „The enraged Musician" 308 10.
Holtzmann, vgl. Xylander.
Homer 22 18ff. 23 23ff. 24 29. 97 36ff. 98 5. 99 5ff. 29f. 102 31. 106 31ff. 126 2ff. 131 7. 139 2ff. 28ff. 145 17ff. 156 3. 161 22. 162 6ff. 164 10ff. 165 20. 169 10ff. 199 19. 211 19ff. 219 22ff. 232 24. 235 34. 236 1ff. 26ff. 241 20. 242 24ff. 247 28ff. 252 34f. 253 5. 282 15. 290 29f.
— „Apotheose" des H. 223 24. 257 17.
— Beiwörter 135 18ff. 136 7ff. 216 33f. 217 24ff. 226 27ff.
— Beschreibung und Schilderung (Verwandlung in Erzählung) 133 2ff. 136 7ff. 227 1ff.

Homer: Blindheit 289 21.
— Darstellung eines erhabenen Gegenstandes 218 34 ff.
— Darstellung der Häßlichkeit 217 28 ff.
— Darstellung der körperlichen Schönheit 148 25 ff. 158 15 ff. 217 28 ff. 218 34 ff. 229 5 ff.
— Darstellung der Schnelligkeit 290 26 ff. 293 14 ff. 294 12 ff. 295 2 ff. 24 ff.
— Gleichnisse 248 5.
— Götterversammlung 237 1 ff.
— Hektor 184 1 ff.
— Helden 249 1 ff.
— Helena 158 15 ff. 217 30. 229 6 f. 26 ff. 242 27 ff. 254 18.
— und Klopstock (Malerisches) 244 5 ff.
— und die Künstler der Alten 164 21 ff.
— und die Maler 242 12 ff.
— Malerisches (malerische Szenen und dichterische Gemälde) 111 9 ff. 119 25 ff. 142 15 ff. 251 27. 255 30. 288 30 ff. 289 6 ff.; gegenüber Caylus 238 33 ff.; gegenüber Klopstock 244 5 ff.; progressive Gemälde 281 28 f.
— und Milton 115 13 ff. 256 12 ff. 289 14 ff.
— Musen 223 31 ff.
— Nireus 248 12 f.
— Pandarus 237 32 ff.
— Perspektive 146 5 ff., des Dichters 223 20 ff.
— und Phidias 168 2. 243 13 ff.
— Schild des Achill 137 9 ff. 140 29 ff. 141 13 ff. 143 24 ff. 144 11 ff. 244 25 ff.
Homer: Thersites 170 1 ff. 178 8 ff. 230 26 ff. 248 12 f.
— unsichtbare und sichtbare Wesen und Handlungen 104 2 ff. 239 13 ff.
Horaz 18 5. 96 8 ff. 97 8 ff. 18. 26 ff. 102 12 ff. 131 11 ff. 166 28 ff. 220 17 f. 222 21 ff. 316 14; „Ut pictura poësis" 82 9; lyrische Maße 238 22 ff.
Hottentotten 181 17 ff.
Hunger (Darstellung in der Dichtung) 184 18 ff.
Huysum, Jan van 129 14.

Idealschöne, das, in der bildenden Kunst 233 31 ff.
Ilias 22 3. 22 34. 23 34.
Illusion (Enargie) 116 25 f.; in der Dichtung 116 5 ff. 129 21 ff.; in der Malerei 292 7 ff. 302 12 ff.
Inkarnat, vgl. Karnation.
Interjektionen 306 15 ff.
Iphigenie: Gemälde ihrer Opferung von Timanthes 31 4 ff.

Jalysus 103 15.
Jassos (Stadt in Karien) 91 15 ff.
Johnson, Thomas 42 24 ff.
Junius 27 14. 208 12 ff. 209 19 f. 210 11 ff.
Juno in der bildenden Kunst 82 16 ff. 83 3. 194 25; Wagen bei Homer 120 28 ff. 227 15 ff.
— sospita (nach Spence) 220 24 ff.
Jupiter in der bildenden Kunst 33 12 ff. 167 4 ff. 196 8. 273 18 ff.
Justinus Martyr 29 29 f.
Juvenal 72 8 ff. 73 1. 76 2. 77 5 ff. 210 19 ff.

Kaiser, erste römische 192 19 f.
Kallikles (Bildhauer) 196 6.
Kallimachus 277 3. 16.
— Hymne auf die Ceres 185 15 ff.
Karikatur 27 11 ff.
Karnation (Inkarnat) 287 15 ff.
Kedrenos, vgl. Cedrenus.
Kircher, Athanasius 259 22 ff. 314 3.
Kleist, Ewald von 132 1 ff. 262 4 ff.
— „Der Frühling“ 9 14.
Kleomenes 199 17. 204 4 f.
Klidor (Stadt in Arkadien) 191 27.
Klopstock: Verse aus d. „Messias“ (Vergleich mit Homer) 244 7 ff.; dichterische Gemälde 255 31.
Klotz 230 29 f.; über „Laokoon“ 13 18 ff. 178 10 f.
Kodinos 92 10 f.
Koexistierendes (Verwandlung in Konsekutives) 137 25.
Kolorit (Kolorierung) 287 15 ff.
Konsekutives und Koexistierendes 137 26.
Kontrast 145 12.
Kopie und Original 70 28 f.
Korinth 91 11 ff.
Körper als Gegenstände der Dichtkunst (Poesie) 216 18 ff. 226 10 ff. 245 16 ff. 254 6 ff. 255 19 ff. 290 15 ff.
— als Gegenstände der bildenden Kunst (Malerei) 118 28 ff. 119 1 ff. 9 ff. 18 ff. 216 1 ff. 225 25 ff. 245 16 ff. 254 6 ff.
Kraterus (Bildhauer) 194 6. 195 9.
Kritik 7 10. 153 10 ff. 225 4 ff. 263 1 ff.
Ktesilaus (Bildhauer) 49 5.
Kühn (Kuhnius; Herausgeber des Älian und des Pausanias) 26 31 ff. 88 27. 91 32. 99 16. 191 31. 194 30.
Kunstbetrachtung, historische und deduktive 189 24 ff.
— und Gesetzgebung 28 7 ff.
Künste: Einteilung 8 13 ff., bei Harris 10 6 ff.

Lächerliches 170 19 ff. 251 9.
— u. Ekelhaftes 180 34 ff. 189 12 ff.
Lairesse, Gerard de 261 26.
La Mettrie (als Demokrit gemalt) 36 11 ff.
La Motte, de 254 22.
Landschaftsmalerei 255 10 ff. 261 25 ff. 291 30 ff. 303 9 ff.
Längenmaße 303 5 ff.
„Laokoon“, vgl. Lessing.
Laokoon (Priester) 266 10 ff.; bei Virgil 20 27. 38 31 ff. 39 19 ff.
Laokoongruppe 19 32. 20 19 ff. 32 21 ff. 35 32 ff. 36 21 ff. 38 10 ff. 70 32 ff. 250 7 ff. 251 32 ff. 253 14 ff. 21 ff. 25 ff. 260 6 ff. 277 29 ff. 279 3 ff.; Urteil Winckelmanns 21 12 ff. 190 5 ff.; Entstehungszeit 51 25 ff. 63 7 ff. 198 5 ff. 251 1 ff.
— und Lessing 11 37 ff. 20 19 ff.
— und Virgil 51 25 ff. 63 7 ff. 197 5 ff. 249 10 ff. 277 29 ff. 313 14 ff. 314 10 ff.
Lebensgröße in der bildenden Kunst (Malerei) 256 31 f. 300 17 ff.
Le Brun (französischer Maler) 277 5.
Lee, Nathanael 262 19 ff.
Leodegarius a Quercu (Duchesne) 66 36.
Le Paulmier, vgl. Palmerius.
Lessing: Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über die Tragödie 11 16 ff.

Lessing und die bildende Kunst 11 26ff.
— unter dem Einfluß Mendelssohns 12 2ff.
— und Winckelmann 12 22ff. 15 8ff.
— „Laokoon", Entstehung 11 26ff.; Beurteilung jetzt und früher 13 8ff.; die spätere Ästhetik 14 26ff.; französische Vorrede 15 13ff. 315 8ff.; Inhalt des zweiten und dritten Teils 15 27ff.; Form und Stil 16 9ff.; Ergebnisse 16 32ff.; zur Fortsetzung des Werkes 314 24ff.
— „Leben des Sophokles" 213 3ff.
Liceti 88 29.
Lichteffekte in einem Gemälde des Raffael 268 30ff.
Lipsius 92 16.
Livius 97 12.
Locke 8 5.
Longinus 107 1ff. 116 25. 182 3ff. 208 24ff. 209 21ff.
Löwen vor dem Zeughause in Venedig 263 23ff.
Lowth 288 2.
Lubinus 72 27.
Lukian (Darstellung körperlicher Schönheit) 157 27ff.
Lukrez 78 22ff. 79 10ff. 220 3.
Lully 310 31f.
Lykophron 54 13. 250 14. 279 3ff.
Lysippus (Bildhauer) 192 9ff. 201 19. 21. 32ff. 203 1. 36. 223 18.

Macrobius 52 15f.
Maffei 63 26. 99 20f. 191 7ff. 192 1ff. 253 18. 273 20. 275 26.
Malerei (bildende Kunst) 133 9. 208 30. 209 8. 268 1ff.; Begriffsbestimmung 20 6f.; zur Zeit Homers 145 26ff., in neueren Zeiten 258 2ff.; Theatermalerei 147 20ff.; Pathos in der Malerei 210 1ff.; Zeichen 300 2ff.
Malerei der Alten (Schulen) 258 29f.
— und Dichtkunst (Poesie) 17 3ff. 64 1ff.; Übereinstimmungen mit der Dichtkunst 71 1ff. 95 3ff. Deduktion der Unterschiede 118 1ff. 16ff. 223 1ff. 224 5ff. 225 11ff. 231 27ff. 234 26ff.; Einteilung der Gegenstände der „poetischen" und der eigentlichen Malerei 245 12ff. 16ff. 251 7ff. 24ff. 253 2ff. 32ff. 254 6ff. 15ff. 20ff. 27ff. 255 26ff.; Verschiedenheit der Zeichen 256 23ff. 267 3ff. 287 32ff. 288 26ff.; Unterschiede in der Darstellung der Schnelligkeit 292 26ff.; das Erhabene 301 14ff.; Darstellung der Größenverhältnisse 302 12ff.; Zeichen 307 25ff. 312 30ff.
— und Illusion 292 7ff.
— und körperliche Schönheit 148 7ff. 228 20ff. 287 5ff. 291 5ff. 22ff.
Malerisches bei Milton und Homer 235 26ff., bei Homer 238 32ff., bei Klopstock und Homer 244 5ff.
Maratti (Maler) 264 8.
Marino 290 29f.
Marliani 52 3. 53 10. 54 22. 278 10ff.
Marmontel 132 9.
Mars: künstlerische Darstellung 72 3ff.; Tempel 196 33.

Marsham 298 31.
Marsyas in der Malerei 222 5.
— bei Ovid 184 6 ff.
Maße in der Malerei 302 12 ff.
Mazzola (Mazzuola, Mazzuoli), vgl. Parmeggiano.
Medea in bildlicher Darstellung 36 27 ff.
Medici 87 20.
Meier (Mitbegründer der Ästhetik) 7 28; Prinzip für die Einteilung der Künste 8 18 ff.
Meinhardt, „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter“ 152 37 ff.
Meleager 41 10 ff.; Darstellung sei nes Todes 30 14 ff.
Mellini 75 27.
Melodram 309 30.
Mendelssohn 7 29 ff. 8 3 ff. 12 2 ff. 170 33. 175 5 ff. 178 14 ff. 245 12. 256 2; über den Ekel 179 23 ff.
Menelaos in seiner körperlichen Gestalt bei Homer 169 13 ff.
Mengs, Raphael 134 18 ff.
„Mercure de France“ 46 32.
Merkur 29 2; Erzählung bei Äsop 77 14 ff.
— vgl. Germanicus (Bildsäule).
Metapher 307 7 ff.
Metastasio 310 26.
Metrodor (griechischer Maler und Philosoph) 21 9.
Meursius 103 31. 104 29. 269 22. 30.
Meziriac, Sieur de 149 3 f.
Michelangelo 271 14 ff.
— „Jüngstes Gericht“ 247 13 ff.
Milton 115 2 ff. 153 9 f. 234 17 ff. 235 33 f. 236 1 ff. 266 24. 279 22 ff.; Malerisches 255 30, gegenüber Homer 256 12 ff. 281 27 ff. 288 23 ff. 30 ff. 289 6 ff. 11 f. 14 ff.; Blindheit und deren Einfluß auf seine Darstellung 255 33 ff. 280 10 ff. 289 17 ff.; Schönheit der Form 282 15 ff.; notwendige Fehler 283 7 ff.; Darstellung des Teufels 288 7 ff.; Darstellung der Schnelligkeit 290 26 ff.; Beschreibung des Paradieses 290 31 f.; Darstellung des Chaos 302 4 ff.
Minerva in künstlerischer Darstellung 82 16 ff. 84 5.
— bei Homer und in der Malerei 241 18 ff.
Miniaturmalerei 300 17 ff. 302 14 ff.
Minotaurus in der bildenden Kunst 274 4 ff.
Mitleid als „vermischte Empfindung“ 171 11.
Mitleiden 25 3 f.
Mögliches und Unmögliches in der Kunst 208 21 ff.
Montfaucon 31 10 ff. 33 10 ff. 52 3. 53 11. 54 23. 57 7 ff. 75 25 f. 87 21. 277 4 ff.
— „Antiquité expliquée“ 273 10 ff.
Montjoisieu, Louis de, vgl. Demontiosius.
Musen in dichterischer Beschreibung und plastischer Darstellung 93 5 ff.
Musik 238 16 ff. 257 23 ff.; in Verbindung mit der Dichtkunst 309 7 ff., mit Tanzkunst und Dichtkunst 311 34 ff.
Myron (Bildhauer) 34 15 f. 167 25 f.

Nachahmung in der Kunst 70_{10}ff. 98_{12}ff. 208_{10}ff. 215_{17}ff. 222_{11}ff. 231_{7}ff. 233_{26}ff.
Naogeorg 42_{32}ff.
Nardini (Altertumsforscher) 284_{23}ff.
Nasonen: Beschreibung des Grabmals 293_{22}ff.
Nationalökonomie und bildende Künste 287_{8}ff.
Naturalismus: Grenzen 35_{6}ff.; in der Schauspielkunst 40_{2}ff.
Neapel (Galerie) 279_{10}ff.
Negative und positive Züge bei Dichter und bildendem Künstler 85_{14}ff.
Nemeïsche Spiele 203_{13}ff.
Nepos 205_{29}ff.
Nero 258_{25}.
— und die Erzgießerei 284_{19}ff.
Nettuno (Antium) 198_{10}.
Nicias (griechischer Maler) 201_{18}. $202_{11.\ 17.\ 24}$ff. $203_{29.\ 34}$.
Nicolai 245_{12}.
Nikomachus, Nikostratus (Maler) 243_{1}ff.
Nireus bei Homer 217_{20}. 229_{6}. 248_{12}. 254_{23}.
Nonnus 76_{36}f.
Numa Pompilius 90_{16}ff. $_{30}$. 91_{21}f. 265_{8}ff.

„Observations sur l'Italie" 263_{7}ff. $_{23}$ff. 264_{9}ff.
Odysseus (Ulysses): körperliche Gestalt bei Homer 169_{13}ff.
Ölgemälde und Handzeichnungen 272_{25}ff.
Onatas (Bildhauer) 196_{6}.
Onomatopöie 306_{7}ff.
Oper 309_{29}ff.
Oporin (Buchdrucker) 43_{9}f.
Original und Kopist 70_{28}f.
Örtel, vgl. Winsheim.
Öser, Adam Friedrich 11_{5}.
Ovid 30_{30}ff. 31_{13}ff. 74_{1}ff. 76_{21}. 81_{28}. 89_{3}ff. 102_{30}. 159_{10}ff. 185_{6}ff. 207_{27}ff. 265_{3}. $_{22}$ff.; Marsyas 184_{6}ff. 222_{7}; Rangordnung unter seinen Werken nach Spence 220_{19}ff.; Schilderung 290_{4}ff.
— „Fasten" 75_{21}. 90_{6}.
— „Metamorphosen" 92_{1}f. 217_{16}ff.

Palmerius (Le Paulmier) 214_{8}.
Palnatoke 23_{9}ff.
Pandarus bei Homer 116_{20}ff. 125_{3}ff.; Bogen 237_{32}ff.
Pantheon 193_{24}. 194_{3}f.
Pantomime 312_{18}ff. 313_{10}.
Parenthyrsus 209_{18}ff.
Parmeggiano, Parmigiano, Parmisano (Mazzola, Mazzuola, Mazzuoli) 133_{11}ff. 231_{30}. 261_{33}.
Parrhasius (Maler) 212_{16}.
Parthenius 258_{17}.
Pasiteles (Bildhauer) 192_{22}f.
Pasqualini (Tonkünstler) 168_{23}.
Pathos 210_{2}ff.
Pausanias (griechischer Schriftsteller) 26_{25}. 29_{35}. 88_{23}ff. 91_{32}. 99_{16}. 146_{2}. 194_{20}ff. $_{24}$f. 196_{26}.
Pauson (Maler) 26_{14}ff. 27_{22}ff. 255_{14}.
Pauw, Cornelius de 150_{14}.
Penelope (Gemälde des Zeuxis) 164_{17}.
Perikles 212_{31}.
Perrault 141_{12}.
Personifikation v. Abstrakten 94_{5}ff.

Perspektive 145 12. 233 10 ff. 255 15 ff. 268 14; bei den Alten (Homer) 146 4 ff.
— des Dichters 233 14 ff.
Perspektivisches Gleichnis 244 25 ff.
Petit, Samuel 212 28 ff. 213 26 ff. 314 10.
Petronius Arbiter 54 27 ff. 254 26. 279 7 ff.
Phädrus 199 29.
Phantasie 251 24 ff.
Phidias 63 31. 166 15. 167 4 ff. 167 22 ff. 193 9. 194 29. 313 28; Schild der Minerva 142 5.
— und Homer 168 2 f. 243 13 ff. 244 18 ff.
Philippus (Dichter) 37 21 ff.
Philochares 202 14. 16. 26.
Philoktet 21 2. 25. 28 ff. 248 16. 250 34. 251 11; bei Sophokles 40 1 f. 183 14 ff.; vgl. auch Sophokles.
Philostratus, Flavius 37 28.
Picart, Etienne und Bernard 237 19 ff.
Pietà 270 11 f.
Piles, de 61 17.
Piraiikos, vgl. Pyreicus.
Pisander 52 16 ff. 53 12 ff.
Plinius der Ältere 28 32. 29 34. 31 31 ff. 34 6 ff. 15. 92 1 ff. 16 ff. 103 12 ff. 30 ff. 104 28. 142 32. 145 28. 164 19 ff. 167 27 f. 28 ff. 168 28 f. 190 32. 191 5. 28. 192 32. 193 1 ff. 194 5. 24. 195 4. 13. 25 ff. 196 2. 11. 31. 35. 197 22. 28. 198 22. 24. 31. 199 8 ff. 23 ff. 200 23 ff. 201 15. 26 f. 202 31 ff. 203 34 ff. 211 13 f. 212 22. 24. 213 4 ff. 17. 222 17. 24. 242 20. 250 11. 35. 253 16. 22 f. 259 4. 260 7. 264 4 f. 16 ff. 266 7. 269 20. 30. 277 27. 278 13 f. 292 11 ff.
Plinius der Ältere über die Erzgießerei zur Zeit der Kaiser 284 18 ff.
Plutarch 92 31. 116 27. 213 15. 29. 214 6. 315 2 ff.
Poesie, vgl. Dichtkunst.
Polidoro de Caravaggio (Maler) 270 8 ff.
Polignac, Melchior de (Antikensammler) 224 3.
Politus, Alexander 247 3.
Polybius 92 13.
Polydektes 192 22. 194 7. 195 10.
Polydor (Künstler der Laokoongruppe) 52 18. 20. 190 32 (Apollodorus); 192 21 ff. 193 20. 195 15 ff. 196 4 ff. 198 20 f. (Apollodorus) 201 20. 278 23 ff.
Polygnot 27 22 ff. 145 31. 147 3. 277 24 ff.
Polyklet 191 11 ff. 22. 200 14. 201 7. 18. 24. 259 2.
Pomponius Gauricus 259 13 ff.
— Mela 305 33.
Pope, Alexander 131 18 ff. 141 15. 145 8 ff. 32. 146 5 ff. 171 13. 219 8. 262 1 ff. 7 ff. 289 23.
Pordenone (Maler) 188 7 ff. 270 13 ff.
Porträt 27 20 ff.
Porträtmalerei (Lebensgröße) 300 17 ff.
Posidonius (Bildhauer) 192 23.
Positive u. negative Züge bei Dichter u. bildendem Künstler 85 14 ff.
Potter (Herausgeber des Clemens Alexandrinus) 87 29. 276 7. 10 ff.
Praxiteles 193 9. 194 29.
— „Kupido" 258 22.

Preiger, Abraham 80$_{26}$ff.
Prophezeiungen beim Dichter 138$_{12}$ff.
Prosa in Sprache und Malerei 307$_{29}$ff.
Protesilaus 248$_{14}$.
Protogenes 17$_{29}$. 54$_{31}$. 103$_{1}$ff. $_{21}$ff. 104$_{33}$f. 269$_{12}$ff. 279$_{11}$. 316$_{9}$.
Pygmäen 248$_{17}$.
Pyreicus (Piraiïkos) 26$_{14}$ff.
Pythagoras Leontinus (Bildhauer) 34$_{1}$ff. 168$_{1}$f.
Pythodorus 193$_{22}$f. 194$_{6}$ff. $_{22}$f. $_{24}$. 195$_{10}$.

Quintilian 18$_{5}$. 33$_{31}$. 316$_{14}$.
Quintus Calaber 53$_{24}$ff. 57$_{18}$. 106$_{15}$ff. 172$_{2}$. 250$_{15}$.

Raffael 102$_{30}$. 260$_{11}$. 264$_{10}$ff. 267$_{19}$ff. 268$_{30}$ff. 271$_{3}$ff.
— „Schule von Athen" 257$_{16}$.
Raum: in der Malerei 133$_{9}$. 215$_{22}$f. 255$_{19}$f. 254$_{4}$; bei der Darstellung „kollektiver" Handlungen 246$_{12}$ff.; in Dichtkunst und Malerei 231$_{27}$ff. 254$_{6}$ff.
Reitz (Lukian-Herausgeber) 158$_{31}$.
Reiz: Definition 159$_{21}$f.; Verwandlung der Schönheit in R. 159$_{19}$ff. 229$_{14}$ff.
Religion: Überlieferungen in den Werken der bildenden Kunst 86$_{7}$ff.
Reni, Guido 288$_{14}$.
Rhodus 191$_{28}$.
Richardson, Jonathan 63$_{26}$ff. 67$_{19}$ff. 103$_{18}$ff. 104$_{29}$. 189$_{1}$ff. 191$_{11}$. 266$_{23}$ff. 269$_{8}$ff. 270$_{6}$f. $_{8}$ff. $_{11}$f. 282$_{22}$ff. 304$_{32}$; Betrachtung der Künste von der nationalökonomischen Seite 267$_{8}$ff.; Raffael entfernt sich von der natürlichen Wahrheit 267$_{19}$ff.; Folge von Gemälden 268$_{1}$ff.; Raffaels „Befreiung des Petrus" 268$_{30}$ff.; Ablenkung der Aufmerksamkeit auf Gemälden 269$_{9}$ff.; das Begräbnis Christi als Bild 270$_{13}$ff.; Gebrauch der Schrift bei Raffael u. Caraccio 271$_{3}$ff.; über Michelangelo 271$_{14}$f.; Fernwirkung eines Gemäldes 271$_{21}$ff.; Correggios „Heilige Nacht" 271$_{25}$ff.; Handzeichnungen 272$_{8}$ff.; Handzeichnungen und Ölmalerei 272$_{25}$ff.
Riesen in malerischer Darstellung 304$_{14}$ff.
Rigaltius (Rigault) 72$_{26}$.
Robinson Crusoe 42$_{7}$.
Rollin (französischer Geschichtschreiber) 264$_{13}$.
Rom 92$_{3}$.
Romanus, Giulio (italienischer Maler) 304$_{27}$f.
Römer: Tragödie 49$_{1}$ff.
Rubens, „Auferstehung des Lazarus" 270$_{24}$ff.
Ruhe als Folge der Schönheit 286$_{26}$f.

Sacchi, Andreas (römischer Maler) 168$_{19}$ff.
Sadolet (Sadoleto) 20$_{29}$. 65$_{5}$ff. 68$_{27}$.
Salpion (Bildhauer) 199$_{20}$. 204$_{6}$.
Sanadon 96$_{14}$ff.
Sappho 159$_{6}$.
Scaliger, Julius Cäsar 141$_{12}$.

33*

Schilderung in der Dichtung 125 28ff. 133 2ff. 141 15ff. 226 20ff.; bei Homer 227 1ff.

Schilderungssucht in der Dichtkunst 215 6f. 224 11.

Schiller und die Anschauungen des „Laokoon“ 14 17ff.

Schlaf und Tod in dichterischer u. plastischer Darstellung 97 36ff.

Schmerz, körperlicher: Ausdruck bei den Alten und den Modernen 22 17ff.; Sympathie mit dem körperlichen S. 46 22ff.; in der bildenden Kunst 277 21ff.; in der Dichtkunst: im Epos 38 31ff., im Drama bzw. Trauerspiel 24 14ff. 39 29ff. 46 6ff. 49 16ff.

Schmidt, Erasmus 203 16.

— vgl. Faber.

Schnelligkeit: Darstellung in Dichtung und bildender Kunst 255 24. 290 24ff. 292 26ff.

Schöne Künste: Notwendigkeit der Einschränkung 257 28ff.

Schönheit (körperliche): Wesen 17 10ff.; Ursprung 148 7ff.; bei Homer 229 5ff.; in der Laokoongruppe 253 29.; Wirkung 286 26f.; Gewinnung ihres höchsten Gesetzes 287 2ff.; Bestandteile 287 11ff.; Ideal 287 26ff.

— und Ausdruck (Charakteristisches) 10 22.

— des Ausdrucks 287 19ff.

— in der bildenden Kunst (Malerei) 29 10ff. 218. 228 20ff. 247 7ff. 249 27ff. 250 32. 251 33ff. 254 15ff. 28ff. 287 5ff. 291 5ff. 22ff.

Schönheit in d. Dichtkunst 148 13ff. 158 7ff.; Verwandlung in Reiz 159 19ff. 218. 228 26ff. 229 14ff.; Darstellung mit Hilfe der Wirkung 159 1ff. 229 25ff. 231 2ff. 247 17ff. 254 15ff. 28ff.

Schreckliches 170 19ff. 172 28.

— und Ekelhaftes 189 12ff. 222 5ff.

Schroeder (Seneca-Herausgeber) 150 31f.

Scipio 28 29.

Seguin 30 8.

Seneca 48 31; Kopf in Herkulanum 286 6ff.

— „Rasender Herkules“ 150 27.

Servius Honoratus (Virgil-Kommentator) 76 10. 138 21ff. 197 15. 220 27. 278 5f. 314 13.

Shaftesbury 8 6.

Shakespeare 172 28ff.; das Erhabene in „König Lear“ 301 22ff.

Sichtbare und unsichtbare Wesen und Handlungen bei Homer und in malerischer Darstellung 104 2ff.

Simonides 8 28. 18 14ff. 316 23. 30.

Sinnbilder (Symbole) 94 20ff.; an Götterbildern 86 11ff.

Skandinavier 249 7f.

Skeuopöie der Alten 51 21f.

Skopas 92 2. 14ff. 193 9f. 196 33. 266 7.

Smith, Adam 46 14ff. 47 12ff. 49 19.

Sokratiker 248 7.

Sophokles 214 10ff.

— „Antigone“ 212 20ff. 258 16f.

— „Laokoon“ 24 24ff.

— „Philoktet“ 24 12ff. 40 26ff. 248 22ff.; Figur des Philoktet 21 2. 28ff. 40 11ff. 183 14ff. 306 23ff.

Sophokles: „Trachinierinnen" 24 12 ff. 50 28 ff.; Figur des Herkules 33 25. 40 11 ff.
— „Triptolemus" 213 5.
Spanheim 30 8 f. 89 33. 277 3 f.
Spence 29 29. 30 6 ff. 77 10 ff. 79 22 ff. 86 29. 91 20. 29 ff. 96 29 ff. 97 25. 207 19. 235 12 f. 252 16 ff.; Ähnlichkeit von bildender Kunst und Dichtung 81 2 ff.; Darstellung der Vesta 265 1 ff.
— „Polymetis" 8 33 ff. 71 16 ff. 72 6. 73 20 ff. 76 10 ff. 80 7 ff. 32. 89 2 ff. 93 2 ff. 99 34. 165 14 ff. 220 ff.
Sphäromachus in der bildenden Kunst 275 22 ff.
Statius 78 32 f. 83 1 ff. 85 4 ff. 93 33. 207 23 ff. 221 8 f. 223 19. 235 1 ff.; Darstellung der Venus 221 12.
Steinbrüchel, Johann Jakob 44 21 ff.
Stephanus, Henricus (Herausgeber d. Plutarch) 116 27. 150 15.
Stoisches 25 2 ff.
Stosch, Philipp von (Gemmensammler) 89 24. 204 31. 223 18. 274 20 ff. 275 5.
Strabo 104 25 ff. 269 25 ff.
Strongylion (Bildhauer) 192 22.
Sturm und Drang und die Anschauungen des „Laokoon" 14 11 ff.
Suidas 92 24.
Sulzer (Ästhetiker) 7 28.
Swift 248 17.
Sylburg (Herausgeber der „Apologie" des Justinus Martyr) 29 30.
Sylphen 76 1.
Symbole, vgl. Sinnbilder.
Tänze bei den Alten 165 8 ff.
Tanzkunst 257 22 ff.; Verbindung mit Musik u. Dichtkunst 311 34 ff.
Tasso: Darstellung der Schnelligkeit 294 19 ff.
Tauriscus (Bildhauer) 199 9. 212 18 f.
Terrasson 141 12 f.
Thamyris (griechischer Dichter) 248 11.
Thebaner: Gesetz über die Nachahmung im plastischen Kunstwerk 27 9 ff.
Theodor (von Gaza?) 209 22. 24.
Thersites 230 26 ff. 251 10; bei Homer 170 1 ff. 178 6 ff. 217 28. 248 13. 254 20 ff.; Tötung bei Quintus Calaber 172 1 ff.; in der bildenden Kunst 175 24 ff. 254 20 ff.; bei Caylus 178 6 ff.
Thetis bei Homer 74 34 ff.
Thomasius 16 16.
Thomson, Jacob 43 20 ff. 100 22. 226 29. 232 24. 255 10.
Tibull 76 6 ff.
Timanthes (Maler) 33 16.
— Opferung der Iphigenie 31 4 ff. 249 29 f.
— „Schlafender Zyklop" 304 1 ff. 305 7.
Timarchides (Bildhauer) 196 6 ff.
Timokles (Bildhauer) 196 6.
Timomachus (Maler) 36 25 ff. 249 33 f.
— Der rasende Ajax 37 27 ff.
Tindal 71 34.
Tintoretto (Maler) 263 11 ff.
Titus 197 23. 198 2. 200 4. 202 29.
Tizian 133 13 ff. 154 16. 268 3 ff.
Tod und Schlaf in dichterischer und bildender Darstellung 97 36 ff.

Töne, artikulierte, als Material der Dichtkunst 225 21.
„Tquassouw und Knomnquaiha“ (hottentottische Erzählung) 181 14 ff.
Transitorisches in der bildenden Kunst 36 1 ff. 229 22 ff. 252 4 f.
— in der Dichtkunst 39 4 ff.; im Drama 39 39 ff.
Tuccia Vestalis in der bildenden Kunst 273 30 ff.

Ugolino bei Dante 186 22 ff.
Ulysses, vgl. Odysseus.
Unmögliches und Mögliches in der Kunst 208 21 ff.
Unsichtbares: unsichtbare und sichtbare Wesen und Handlungen bei Homer und in der malerischen Darstellung 104 2 ff.; Darstellung des Unsichtbarwerdens in Dichtkunst und Malerei 239 13 ff.; Darstellung des Unsichtbaren in d. Malerei 240 14 ff.

Valerius Flaccus 71 25 ff. 83 1 ff. 84 35 ff. 86 19 ff.; Darstellung der Venus 221 12; 28 ff.
Valerius Maximus 32 32 f. 33 15 f. 242 33 f.
Venus 166 28 ff.; in künstlerischer Darstellung 83 1 ff. 28 ff. 221 10 ff. 229 20 ff.
Vergnügen als erster Zweck der schönen Künste 230 7 f.
Verstand als Organ der Kritik 7 10.
Vesta in künstlerischer Darstellung 89 3 ff., bei den Alten 265 1 ff.
Virgil 20 27. 21 24. 63 30. 79 7 ff. 91 25 ff. 138 21 ff. 165 9 ff. 21. 192 9 f. 220 2 f. 25. 251 13. 260 7. 264 19 ff. 265 15 ff. 279 9 ff. 296 27 f. 29; Laokoon 38 31 ff. 39 19 ff. 51 25 ff. 63 7 ff. 100 4 ff. 197 5 ff. 249 9 ff. 250 9. 17. 23. 25. 277 29 ff. 313 14 ff. 314 10 ff.; Schild des Äneas 70 16 ff. 138 8 ff.; Schönheit der Dido 156 3 ff.; Hektor 184 4 f.; Harpyen 186 17 ff.; Darstellung der Schnelligkeit 294 21 ff.
Virgil, „Georgica“ 93 28 ff. 130 8 ff.
— und die Laokoongruppe 51 25 ff. 63 7 ff. 252 10 ff.
— „Äneis“ (politische Absichten) 220 4 ff.
Vollkommenheit, moralische, und künstlerische Schönheit 255 1 ff.
Vorrede, französische, zum „Laokoon“ 151 3 ff. 315 8 ff.
„Vossische Zeitung“ über „Laokoon“ 13 21 ff.
Vossius 305 32.
Vriendt, Frans de, vgl. Francis Floris.
Vulkan: in dichterischer Darstellung 78 18 ff.; in der bildenden Kunst 224 2 f. 274 13 ff.

Wahrheit und Ausdruck in der Kunst 34 10 ff.
Warburton 131 30 ff. 262 8 ff. 20 ff.
Webb, „Inquiry into the beauties of painting“ 9 2 ff.
Wesen, sichtbare und unsichtbare, bei Homer und in der malerischen Darstellung 104 2 ff.
Wesseling (Herausgeber des Herodot) 211 27. 298 30.
Wicherley 171 14.
Winckelmann 20 14 ff. 21 20. 89 23. 29. 33. 104 23 f. 29. 190 35. 195 17.

196 8. 20. 198 7. 29 ff. 199 21 ff. 201 21 f. 204 9. 19. 23. 28 ff. 205 22. 213 28. 251 32. 282 22. 284 18 ff. 297 22. 298 14 f. 19 ff.; Wirken für die Kunstbetrachtung 10 33 ff.; Laokoongruppe 189 22 ff. 253 25 ff.; Verhältnis von bildender Kunst und Dichtung 251 15 ff.; Schönheit und Ruhe 286 25 ff.; höchstes Gesetz der Schönheit 287 1 ff.; über Milton 288 7 ff.
Winckelmann: „Gedanken über die Nachahmung“ usw. 248 21 ff.
— „Geschichte der Kunst des Altertums“ 147 26 ff. 189 22 ff. 207 21 ff. 250 19. 30 ff. 253 18 ff. 258 15 ff.
— und Lessing 12 22 ff.
Winshem (Winsheim, eigentlich Örtel; Übersetzer des Sophokles) 42 18 ff.
Wissenschaft und Gesetzgebung 28 7 ff.
Worte als willkürliche Zeichen 217 7 ff.
Wover, Johann von 296 30 f.

Xylander (Holtzmann; Herausgeber des Plutarch und des Strabo) 104 28. 315 3.
Zeichen 8 16 ff.; bei Harris 10 12; natürliche und willkürliche (konventionelle) 64 24 f. 75 14 ff. 100 28. 111 2 ff. 256 23 ff. 30 ff. 300 2 ff. 305 29 ff.; willkürliche Z. in der Musik 257 23 ff., in der Tanzkunst 257 19 ff.; Vereinigung von Künsten mit verschiedenartigen Z. 308 11 ff.
— der bildenden Kunst und der Dichtung 9 32 ff. 118 18 ff. 125 28 ff. 126 12 ff. 129 21 ff. 215 25 ff. 217 7 ff. 225 22 f. 25 ff. 240 14 ff. 254 2 ff. 257 2 ff. 10 ff. 307 25 ff.
Zeit (Zeitfolge) in bildender Kunst und Dichtung 231 27 ff. 254 6 ff.
— bei der Darstellung „kollektiver Handlungen“ 246 12 ff.
— in der Dichtkunst 133 8. 215 24. 225 21. 254 4.
Zenobius 203 20. 259 21.
Zenodorus (Bildsäule des Nero) 284 21 ff.
Zeus (Jupiter) von Phidias 243 24 ff.
Zeuxis 54 31. 162 20. 164 8. 17. 254 18. 279 11. 292 11 ff.
— Bildnis der Helena 161 21 ff. 242 27 ff.
Zwerge in malerischer Darstellung 304 14 ff.

Inhalt.

Laokoon. Erster Teil.

Seite

Einleitung des Herausgebers 7

Vorrede 17

I. Das erste Gesetz der bildenden Künste war nach Winckelmann bei den Alten edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck 20

II. Nach Lessing aber ist es die Schönheit. Und daher hat der Künstler den Laokoon nicht schreiend bilden können, wohl aber der Dichter 25

III. Wahrheit und Ausdruck kann nie das erste Gesetz der bildenden Künste sein, weil der Künstler nur einen Augenblick und der Maler insbesondere diesen nur in einem einzigen Gesichtspunkte brauchen kann. Bei dem höchsten Ausdrucke kann der Einbildungskraft nicht freies Spiel gelassen werden. Alles Transitorische bekömmt durch die bildenden Künste unveränderliche Dauer, und der höchste Grad wird ekelhaft, sobald er beständig dauert 34

IV. Bei dem Dichter ist es anders. Das ganze Reich der Vollkommenheit steht seiner Nachahmung offen. Er braucht nicht sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Vom Drama, das ein redendes Gemälde sein soll. Erklärung des Sophoklessischen „Philoktet" . . . 38

V. VI. Von dem Laokoon, dem Virgilischen und der Gruppe. Wahrscheinlich hat der Künstler den Virgil, und nicht Virgil den Künstler nachgeahmt. Das ist keine Verkleinerung 51

VII. Von der Nachahmung. Sie ist verschieden. Man kann ein ganzes Werk eines andern nachahmen, und da ist Dichter und Künstler Original; man kann aber nur die Art und Weise, wie ein anderes Werk gemacht worden, nachahmen, und das ist der Kopist. — Behutsamkeit,

Seite

daß man nicht gleich vom Dichter sage, er habe den Maler nachgeahmt und wieder umgekehrt. Spence in seinem „Polymetis" und Addison in seinen „Reisen" und „Gesprächen über die alten Münzen" haben den klassischen Schriftstellern dadurch mehr Nachteil gebracht als die schalsten Wortgrübler 70

VIII. Exempel davon, aus dem Spence 81

IX. Man muß einen Unterschied machen, wenn der Maler für die Religion, und wenn er für die Kunst gearbeitet 86

X. Gegenstände, die bloß für das Auge sind, muß nicht der Dichter brauchen wollen; dahin gehören alle Attribute der Götter. Spence wird widerlegt 93

XI. XII. XIII. XIV. Caylus desgleichen in „Tableaux tirés de l'Iliade" etc. 97

XV. XVI. XVII. XVIII. Von dem wesentlichen Unterschiede der Malerei und Poesie. Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, der Raum des Malers 116

XIX. Die Perspektive haben die Alten nicht gekannt. Widerlegung des Pope, der das Gegenteil behauptet . . . 141

XX. XXI. XXII. Der Dichter muß sich der Schilderung der körperlichen Schönheiten enthalten; er kann aber Schönheit in Reiz verwandeln; denn Schönheit in Bewegung ist Reiz 148

XXIII. XXIV. Häßlichkeit ist kein Vorwurf der Malerei, wohl aber der Poesie. Häßlichkeit des Thersites. Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen? 169

XXV. Ekel und Häßlichkeit in Formen ist keiner vermischten Empfindung fähig und folglich ganz von der Poesie und Malerei auszuschließen. Aber das Ekelhafte und Häßliche kann als Ingrediens zu den vermischten Empfindungen genommen werden, in der Poesie nämlich nur . . . 178

XXVI. XXVII. Über Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums". Wer der Meister der Statue des Laokoons 189

XXVIII. Vom Borghesischen Fechter 204

XXIX. Einige Erinnerungen gegen Winckelmanns „Geschichte der Kunst" 207

Materialien zum Laokoon 215

Hamburgische Dramaturgie.

Stück 1—25.

Seite
Einleitung des Herausgebers 321
Ankündigung 333
1. Stück. „Olint und Sophronia“ von Cronegk. Das christliche Trauerspiel 337
2. Stück. Fortsetzung. Vortrag moralischer Betrachtungen 341
3. Stück. Fortsetzung 346
4. Stück. Fortsetzung. Frau Hensel als Clorinde 351
5. Stück. Fortsetzung. Das Feuer des Schauspielers. „Der Triumph der vergangenen Zeit“ von Legrand 356
6. Stück. Prolog und Epilog der ersten Vorstellung (von Löwen) 361
7. Stück. Einige Stellen des Prologs und des Epilogs. Der zweckmäßige Vortrag der Theaterreden 365
8. Stück. „Melanide“ von Nivelle de la Chaussée. Madame Löwen. „Julia“ von Heufeld 370
9. Stück. Fortsetzung. „Der Schatz“ von Lessing 375
10. Stück. „Das unvermutete Hindernis“ von Destouches. „Die neue Agnese“ von Löwen (?). „Semiramis“ von Voltaire 380
11. Stück. Die Geistererscheinungen bei Voltaire und bei Shakespeare 385
12. Stück. Fortsetzung. „Der verheiratete Philosoph“ von Destouches. „Das Kaffeehaus oder die Schottländerin“ von Voltaire 389
13. Stück. „Der poetische Dorfjunker“ von Destouches. „Die stumme Schönheit“ von J. E. Schlegel. „Miß Sara Sampson“ von Lessing 394
14. Stück. Fortsetzung. „Der Spieler“ von Regnard. „Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter“ von Cerou. „Die kokette Mutter“ von Quinault. „Advokat Patelin“, bearbeitet von Brueys. „Der Freigeist“ von Lessing. „Der Schatz“ von Pfeffel 399
15. Stück. „Zaïre“ von Voltaire 404
16. Stück. Fortsetzung 409
17. Stück. „Sidney“ von Gresset. „Ist er von Familie?“ von l'Affichard. „Das Gespenst mit der Trommel“, nach Addison von Destouches. „Demokrit“ von Regnard 414

Seite

18. Stück. „Die falschen Vertraulichkeiten" von Marivaux. Der Harlekin. „Zelmire" von Du Belloy. Das historische Drama 419
19. Stück. Fortsetzung 425
20. Stück. „Cénie" von Frau von Graffigny. „Amalia" von Weiße. „Der Finanzpachter" von Saintfoix 430
21. Stück. „Die Mütterschule" von Nivelle de la Chaussée. „Nanine" von Voltaire. Der Titel des Dramas . . . 435
22. Stück. „Die kranke Frau" von Gellert. „Der Mann nach der Uhr" von Hippel. „Der Graf von Essex" von Thomas Corneille 440
23.—25. Stück. Fortsetzung 445

Anmerkungen des Herausgebers zum „Laokoon" . 459
Namen- und Sachregister zum „Laokoon" 502
Inhalt 520

UNIV. OF MICHIGAN,

APR 10 1912

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03010 0518

Digitized by Google

Digitized by Google